





JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN





FUNFZEHNTER BAND

BERLIN 1894
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

Herausgeber: W. BODE, M. JORDAN, F. LIPPMANN.

Redakteur: In Vertretung V. VON LOGA.

INHALT.

Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen:

STUDIEN UND FORSCHUNGEN



Fünfzehnter Jahrgang No. 1. 1. Januar 1894

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. Juli — 30. September 1893

A. GEMÄLDE-GALERIE

Durch den im Beginn dieses Rechnungsjahres erfolgten Tod des Landrates und Regierungsrates Ulrici wurde das von seiner 1877 verstorbenen Ehegattin der Gemälde-Galerie bestimmte sogenannte Reichertsche Vermächtnis perfekt.

In den Besitz der Sammlung kamen dadurch folgende zwölf Gemälde, die zum Teil von nicht geringem künstlerischen Werte sind oder doch wenigstens Meistern angehören, die bisher in der Galerie nicht vertreten waren:

C. NETSCHER. Männliches Bildnis.

DERSELBE. Weibliches Bildnis. Gegenstück zum vorigen.

DIRK VAN BERGEN. Waldlandschaft mit Vieh.

DEUTSCHER MEISTER aus dem XVIII Jahrhundert (?). Weibliches Bildnis.

VLÄMISCHER MEISTER UM 1650. Männliches Bildnis.

J. D. DE HEEM (?). Fruchtstück.

HOLLÄNDISCHER MEISTER in der Art des Jan Steen. Violinspieler.

Kopie nach A. CUYP. Seestück.

PETER LELY. Königin Henriette von England.

THOMAS WYCK. Alchymist.

M. STOOP. Wachtstube.

NIEDERDEUTSCHER MEISTER aus der ersten Hälfte des XVI Jahrhunderts. Männliches Bildnis.

I. V.:
V. TSCHUDI

B. ANTIQUARIUM

Erwerbungen:

Vasen.

Eine weifse attische Lekythos, wo eine in ungewöhnlicher Weise durch den Gesichtstypus als Barbarin gekennzeichnete Sklavin im Motive zweier bekannter Figuren des Parthenonfrieses einen Stuhl auf dem Kopf zu ihrer Herrin trägt.

Eine kleine weifse attische Lekythos mit einer Stele, auf welcher eine Grabstatue nachgebildet ist.

Terrakotten.

Ein altgriechisches Relief mit ausgeschnittenem Grunde, das Perseus darstellt, der die Meduse tötet, aus deren Halse Chrysaor emporsteigt.

Eine Anzahl von Köpfen aus Tarent.

Kleiner Athenakopf, kleinasiatisch.

Bronzen.

Ein gravierter Spiegel der Pränestiner Gattung: die drei Göttinen des Paris-Urteiles nebst Eros; unten eine grofse Büste des Hermes.

Gemmen.

Ein goldener Ring mit einem Karneol aus Ägypten, hellenistisch: Knäbchen mit Hund.

Skarabäoid von hellem Glas aus Griechenland: ein Greif.

I. V.:
FURTWÄNGLER

C. MÜNZKABINET

Das Münzkabinet erwarb im verflossenen Vierteljahr zwölf Stück, drei goldene, vier silberne und fünf Kupfermünzen. Als Seltenheit ersten Ranges verdient Erwähnung die Tetradrachme des Antigonus, Königs von Asien, mit den Typen Alexanders des Grofsen (jugendlicher Herakleskopf und Zeus mit dem Adler). Geschenke erhielt die Sammlung von Herrn William F. Hahlo in Wien (eine Silbermünze von Neapolis in Macedonien und drei Goldabschläge braunschweiger Kupfermünzen des vorigen Jahrhunderts) und von Herrn Direktorial-Assistenten Dr. Weigel (vier Kupfermünzen von Kos, Methymna und Cebrenia).

V. SALLET

D. KUPFERSTICHKABINET

Von den Erwerbungen dieses Quartals sind die folgenden hervorzuheben:

A. KUPFERSTICHE

ISRAEL VAN MECKENEM. Christus. B. 64.

LUKAS VAN LEYDEN. Die Tochter Jephtha's. B. 24.

DERSELBE. Esther vor Ahasver. B. 31.

DERSELBE. Joachim und Anna. B. 34.

DERSELBE. Die Heimsuchung. B. 36.

DERSELBE. Die Anbetung der Könige. B. 37.

DERSELBE. Christus erscheint der Maria Magdalena als Gärtner. B. 77.

DERSELBE. Maria mit dem Kinde und zwei Engeln in einer Landschaft. B. 84.

DERSELBE. Christus und die Apostel, 14 Blatt. B. 86—99.

DERSELBE. Der hl. Lukas auf dem Ochsen. B. 104.

DERSELBE. Der hl. Dominikus. B. 118.

DERSELBE. Der hl. Gerhard Sagredius. B. 119.

DERSELBE. Muhamed und der Mönch Sergius. B. 126.

DERSELBE. Pyramus und Thisbe. B. 135.

DERSELBE. Die Soldaten im Walde. B. 141.

DERSELBE. Die Bettler. B. 143.

DERSELBE. Zwei Kinder mit Helm und Fahne. B. 165.

DERSELBE. Zwei Kinder mit Schild, Helm und Fahne. B. 166.

DERSELBE. Zwei Ranken mit Triton und Sirene. B. 169.

DERSELBE. Zwei Runde mit geflügelten Kindern. B. 170.

REMBRANDT. Selbstbildnis, zeichnend. B. 22, III. Zustand.

MARCANTONIO RAIMONDI. Der Parnass. B. 247.

PIERRE-IMBERT DREVET. Bildnis der Adrienne Lecouvreur. Didot 24, II. Zustand.

ALEXANDRE TARDIEU. Bildnis der Königin Marie Antoinette von Frankreich.

HENRY WAUTERS. Die Pestbrücke in Amsterdam und die Werft in Kampen. Zwei Radierungen. Geschenke des Herrn C. Schöffer in Amsterdam.

B. BUCH MIT KUPFERSTICHEN

GEORG CHTISTOPH KILIAN. Ruinen und Überbleibsel von Athen.

C. ZEICHNUNGEN

RUBENS. Sitzende junge Frau. (Studie zum Liebesgarten.) Zeichnung in schwarzer und roter Kreide, weifs gehöht, 427 mm hoch, 505 mm breit.

DERSELBE. Drei Kinder mit einem Lamm spielend. (Studie zur Ruhe auf der Flucht.) Zeichnung in schwarzer und roter Kreide, weifs gehöht, 397 mm hoch, 246 mm breit.

I. V.
SPRINGER

E. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Die ägyptische Abteilung erwarb im letzten Vierteljahr die Bronzefigur eines Vogels, vielleicht des Phönix, in griechischem Stil. An vorderasiatischen Altertümern wurde eine Sammlung von Siegelsteinen, meist aus der Sassanidenzeit, ein Skarabäus mit aramäischer Inschrift und drei der bekannten Zauberschalen mit hebräischen Aufschriften erworben.

Von dem Königlich Italienischen Unterrichts-Ministerium wurde der Gipsabguss einer ägyptischen sitzenden Statue, die in Benevent gefunden worden ist, zum Geschenk gemacht.

I. V.:
STEINDORFF

F. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

INDIEN.

Geschenke. Herr Dr. Joest: Modelle von Häusern von den Philippinen; aus der Sammlung Tanners. Herr Habel: Schiffsmodell aus Ceylon. Herr Dr. Benecke: Darstellung des Batikverfahrens auf Java, ferner javanischer Hausrat mit ausführlicher malayischer Erklärung.

Erwerbungen. Im Anschluss an frühere Verhandlungen wurden sechs aus Holz geschnitzte, bunt bemalte Teufelsfiguren: Proben des Dämonendienstes auf Ceylon, erworben.

OSTASIEN.

Geschenke. Die Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte: prähistorische Funde aus Japan. Herr Habel: Bogen und Pfeile (Spielzeug) aus Japan. Herr von Brandt, Excellenz: zehn Dramen auf den Feldherrn Ču-koh-liang.

Erwerbungen. Chinesischer Bronzespiegel, im Austausch gegen eine japanische Porzellanvase (Dublette), von Herrn Professor Dr. Philippi in Giefsen.

EUROPA.

Geschenk. Frl. M. Fränkel in Berlin: Kostümfigur aus Lappland.

AFRIKA.

Geschenke. Herr Konsul a. D. Ernst Vohsen: eine Purrah-Maske aus Westafrika, (eine aus verschiedenen Gesichtspunkten sehr willkommene Bereicherung). Herr Dr. Otto Olshausen: ein Sporn aus Marokko. Herr Professor Dr. Schweinfurth: Rinde von Brachicheylon und Rindenzeug aus Uhla. Herr Dr. F. Stuhlmann und Herr Dr. A. Greeff: Gipsmasken und Handabgüsse der Stuhlmannschen Pygmäen aus Ituri. Herr Pflanzer Goldberg: eine Sammlung von Ewe-Thonpfeifen.

Erwerbungen. Ethnographische Sammlungen aus Konde, Knopneusen und Katanga. Eine ethnographische Sammlung aus Bali und Bakundu. Zwei Federhüte aus Mittelafrika, durch Tausch gegen Balisachen (von Herrn Dr. Heck).

AMERIKA.

Geschenke. Frl. M. Fränkel: Kostümfigur aus Mexico. Herr von Gramatzki: Idol aus Kupfer von den Chibchas.

Erwerbung. Ein Häuptlingskostüm nebst Bogen und Pfeilen aus Brasilien.

OCEANIEN.

Geschenk. Herr Dr. Back: Sepia-Schulpe und Betellöffel aus Neu-Guinea.

A. BASTIAN

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG.

Geschenke. Frau von Bredow-Landin: eine kleine Bronze-Fibel von Landin,

Kreis West-Havelland. Herr Amtsvorsteher Brunow in Tegel: drei Urnen und eine eiserne Lanzenspitze von Tegel, Kreis Nieder-barnim.

Ankäufe. Dreizehn kleine Thongefäfse von Christianstadt, Kreis Sorau. Ein grofser, hohler Bronze-Halsring und ein Flachcelt von Bronze. Eine goldene Zierplatte von Freiwalde, Kreis Luckau.

PROVINZ WESTPREUSSEN.

Geschenk. Aus dem Nachlasse des Herrn Regierungsrates Lüdemann in Bromberg, von den Erben desselben: elf Urnen und kleine Thongefäfse von Proch, Kreis Flatow.

PROVINZ POMMERN.

Ankäufe. Ein Thongefäfs mit zwei Bronze-Armringen und eine Schmucknadel aus Bronze von Treten, Kreis Rummelsburg. Eine kleine Kollektion Rügenscher Feuerstein-Geräte.

PROVINZ POSEN.

Ankauf. Eine gröfsere Anzahl von Thongefäfsen und kleinen Bronze-Beigaben von Dlużyn, Starkowo, Gorsko und anderen Fundorten, im Kreise Fraustadt.

PROVINZ SCHLESIEN.

Geschenk. Herr Regierungsrat Friedensburg in Steglitz: vier Thongefäfse von Gr. Jeseritz, Kreis Nimptsch.

Ankauf. Zwei römische Bronze-Fibeln und ein Thonwirbel aus einer Urne von Koeben, Kreis Steinau.

PROVINZ SACHSEN.

Geschenk. Herr Gustav Seligmann in Croebeln: eine Glasperle von Croebeln, Kreis Liebenwerda.

Ankäufe. Thongefäfse von Liebenwerda. Einige Steingeräte, Gefäfsscherben und Anderes von Croebeln. Eine grofse Urne mit Bronze- und Eisen-Beigaben von Leitzkau, Kreis Jerichow I.

PROVINZ HESSEN-NASSAU.

Geschenk. Herr Oberst a. D. von Cohausen in Wiesbaden: einen grofsen. hutförmigen Mahlstein von Mielen, Kreis Goarshausen, römische, prismatische Ziegel und drei Gipsabgüsse.

RHEINPROVINZ.

Geschenke. Seine Excellenz der Herr Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten hatte die Gewogenheit, die Photographie eines römischen Stein-Sarkophages von Köln zu überweisen. Herr Direktor Dr. Mummenthey in Wesel: zwei Photographien eines auf der »Büdericher Insel« bei Wesel gefundenen Schiffes.

Ankäufe. Eine grofse germanische Urne von der Hardt, zwei kleine Thonnäpfe von Ravensberg und Altenrath und einige Thonscherben aus derselben Gegend. Zwei runde eiserne Scheiben von einer römischen Fundstelle in Mastershausen, Kreis Zell. Fränkische Gräberfunde von Nettersheim, Kreis Schleiden. Thongefäfse und Scherben von Leidenhausen, Delbrück und Thurn im Kreise Mühlheim. Thongefäfse, Scherben und ein kleiner Bronze-Ring von Schreck und Siegburg, im Kreise Sieg.

PROVINZ WESTFALEN.

Geschenk. Das Königliche Salzamt zu Neusalzwerk bei Oeynhausen: einen Einbaum von Gohfeld, Kreis Herford.

Ankauf. Ein Steinbeil, neolithische Gefäfsscherben und eine Thonschale mit gebrannten Knochen aus dem Münsterlande.

PROVINZ HANNOVER.

Geschenk. Herr Kaufmann Ernst Grundstedt in Uetze: Thonscherben aus einem Hügelgrabe bei Uetze, Kreis Burgdorf.

Ankäufe. Eine Mäander-Urne von Himbergen und Scherben von Gr. Hesebeck, Kreis Uelzen. Ein Bronzecelt von Langwedel, Kreis Verden. Sieben Urnen und Scherben von Rebenstorf, Kreis Lüchow.

HOHENZOLLERN.

Geschenk. Frau Professor Dr. Kurtz in Ellwangen: Urnenscherben von Beuron bei Sigmaringen.

KÖNIGREICH SACHSEN.

Geschenk. Herr Gustav Seligmann in Croebeln: eine Bronze-Pfeilspitze, -Nagel und ein Bruchstück eines Bronze-Armringes von Bornitz, Amt Oschatz.

THÜRINGEN.

Geschenk. Herr Dr. A. Goetze in Jena: eine silberne, teilweise vergoldete Fibel, ein Bruchstück einer ebensolchen Fibel, einen Bronzering und drei Glasperlen aus merowingischen Gräbern bei Weimar.

Ankäufe. Einige kleinere Kollektionen von Steingeräten, ein Beil und ein Dolch aus Feuerstein, sowie ein Bronzemesser von verschiedenen Fundorten. Sechs Steingeräte von Wolsborn bei Weimar.

BAYERN.

Ankäufe. Drei Grabfunde von Thalmässing in Oberbayern. Eine lange Bronze-Nadel, ein Bronze-Armring und Bruchstücke von Bronzen von Regensburg.

BADEN.

Ankauf. Eine Sammlung von Pfahlbau-Funden aus Bodman und anderen Lokalitäten.

WÜRTTEMBERG.

Geschenke. Frau Professor Dr. Kurtz in Ellwangen: sechs eiserne Pfeilspitzen und römische Thonscherben von dem Kastell bei Buch bei Ellwangen, sowie frühmittelalterliche Thonscherben aus der Umgegend von Ellwangen. Herr Oberamtspfleger Steinhardt in Ellwangen: drei Bronze-Armringe aus vorrömischer Zeit und eine eiserne silbertauschierte Riemenzunge aus einem fränkischen Grabe von Pfahlheim sowie zwölf römische, eiserne Pfeilspitzen von dem Kastell bei Buch.

RUSSLAND.

Ankauf. Eine kleine Thonlampe von Simferopol in der Krim.

GRIECHENLAND.

Geschenk. Direktorial-Assistent Herr Dr. Weigel hierselbst: zwei Nuclei und drei Späne von Obsidian, einen Feuersteinspan, drei Bronze-Pfeilspitzen, vier Augenperlen und einen Tierkopf aus Glas von verschiedenen griechischen Fundorten.

UNGARN.

Ankauf. Bronze-, Gold- und Silber-Geräte und Schmucksachen.

SCHWEIZ.

Ankauf. Einige Fundstücke von Thayngen und aus dem Bieler See.

FRANKREICH.

Geschenk. Herr Kastellan Strumpf in Berlin: eine kleine Urne mit gebrannten Knochen von Versailles.

A. VOSS

G. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

Ankäufe

DREI FÜLLUNGEN, Eichenholz geschnitzt, Deutschland um 1550.
LEHNSTUHL, Frankreich, Anfang XVIII Jahrh.
ZWEI BILDERRAHMEN. Frankreich, Anfang XVIII Jahrh.
KANNE, Kupfer getrieben. Italien, XVI Jahrh.
POTPOURRI, Porzellan mit Malerei und Vergoldung. Sèvres um 1760.
FAYENCEPLATTE, achteckig, blau gemalt mit biblischem Bild. Rand farbig, auf schwarzem Grund. Delft, XVII Jahrh.

Geschenke

Herr BERNHARD ULMANN & Co. in New York: Vordrucke für Stickerei.

Herr CONRAD: Gesticktes Bild auf Seide unter Glas und Rahmen.

Überwiesen

Vom Königlichen Ministerium für Handel und Gewerbe: Preismedaille für die Schüler der Zeichen-Akademie in Hanau, Bronze.

Arbeiten neuerer Industrie

Von Herrn SCHULZ & HOLDEFLEISS: Treppenpfeileraufsatz in Gestalt eines Greifen, Schmiedeeisen.

Von Herrn VILLEROY & BOCH: Fliesenfeld in Holzrahmen mit Darstellung des Brandenburger Thores, Vasen, Blumenkübel und Trinkgefäfse; Fayence.

Für die Bibliothek sind erworben:

Mit einem vom Königlichen Ministerium der geistlichen etc. Angelegenheiten bewilligten Zuschuss:

WALTER CRANE, 56 Bl. Handzeichnungen und Aquarelle.

LESSING

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei

Fünfzehnter Jahrgang | No. 2. | 1. April 1894

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. Oktober — 31. Dezember 1893

A. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Von den bei den Ausgrabungen in Magnesia am Mäander gemachten Funden hat die Kaiserlich Türkische Regierung den Königlichen Museen aufser den im vorigen Bericht erwähnten Skulpturen und Inschriftsteinen, die jetzt unter Dach gebracht sind, noch eine grofse Zahl Architekturproben überlassen. Diese Proben rühren meist von dem berühmten, von Hermogenes erbauten Artemistempel her, der in der Geschichte der Baukunst einen bedeutsamen Wendepunkt bezeichnet; andere von dem neu entdeckten, etwas älteren, durch besondere Zierlichkeit der Arbeit ausgezeichneten Zeustempel auf der Agora und von den umgebenden architektonischen Anlagen. Die diese Architekturteile enthaltenden Kisten haben bisher wegen Raummangel unausgepackt bleiben müssen.

Für die Sammlung der Abgüsse wurden erworben: aus Athen drei Köpfe und ein Gewandfragment der Kolossalstatuen von Lykosura, die Reliefs von der Basis der praxitelischen Gruppe in Mantinea, der Krieger aus Delos; aus London der weibliche Kopf von der Säule und ein Kopffragment von der Sima des alten Artemistempels in Ephesos, ein männlicher Kopf auf Milet; aus Paris die Statue des sogenannten Idolino.

KEKULÉ

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Die Abteilung wurde durch eine Reihe von Schenkungen seitens ihrer Gönner in dankenswerter Weise bereichert.

Das Hauptstück ist die Terrakottabüste einer Florentiner Dame vom Ende des XVI Jahrhunderts; durch die tadellos erhaltene alte Bemalung von besonderem Interesse für unsere reiche Sammlung farbiger Renaissanceskulpturen, in der eine Büste aus dieser Zeit noch fehlte. Sie ist ein Geschenk des Herrn Valentin Weisbach.

Die Sammlung der kleinen Bronzen wurde um mehrere Stücke bereichert; darunter sind von besonderem Wert die Statuette eines Hofzwerges von Cosimo I, geschenkt von Herrn G. M. R., die Statuette eines Jongleurs in der Art des CELLINI und ein paar Statuetten von DONATELLOs Schüler BELLANO. Unter etwa dreifsig neuen Plaketten, sämtlich Geschenke ungenannter Gönner (wie die vorgenannten Statuetten), ist das Hauptstück eine gröfsere Tafel mit dem hl. Georg von RICCIO, eine der bedeutendsten Arbeiten des Künstlers in dieser Art und das einzige bisher bekannte Exemplar. Von RICCIO auch eine reich dekorirte kleine Lampe.

Unter den deutschen Skulpturen sind ein gröfseres Relief in Solenhofer Stein, die Madonna zwischen zwei Engeln, wahrscheinlich von JODOCUS VREDIS von Münster, sowie das Wachsporträt Gellerts von Wichtigkeit, — letzteres ein Geschenk des Herrn Gieldzinski in Danzig —, das dem Museum durch die Güte Seiner Excellenz des Herrn Oberpräsidenten der Provinz Westpreufsen, Staatsminister a. D. Dr. von Gossler vermittelt wurde. Eine gute gröfsere Buchsmedaille Kaiser Karls V wurde von Herrn Grafen Döhnhoff-Friedrichstein geschenkt.

BODE

B. ANTIQUARIUM

Der Sammlung gingen einige Geschenke zu:

Von Frau Professor Emma Ross in Halle a./S. Goldschmuck und ein Kameo mit Eros auf Panther, sowie ein Terrakottaköpfchen, von den griechischen Inseln.

Von Herrn Dr. F. Deibel in Berlin goldene Ohrringe in Traubenform aus Kertsch, ein Glasgefäfs und ein Bronzehirsch aus Südfrankreich.

Von Herrn Geheimen Regierungs-Rat Curtius ein apulischer Krater mit einem Knaben, der Steckenpferd reitet.

Von zwei Ungenannten eine altgriechische bemalte Scherbe aus Troja, sowie eine Anzahl ältester griechischer Scherben von verschiedenen Plätzen.

I. V.:
FURTWÄNGLER

C. MÜNZKABINET

Die Sammlung erwarb im letzten Vierteljahr zwei hochwichtige Funde deutscher Brakteaten des Mittelalters. Der eine, der Fund von KACHSTEDT, gelangte als Geschenk des Königlichen Ministeriums für Landwirtschaft an das Museum und enthielt neben einer grofsen Anzahl gröfstenteils sehr zerstörter und fragmentierter Stücke vieles gute und seltene, darunter einen grofsen Brakteaten Nordhäuser Fabrik mit dem doppelten anhaltischen Wappenschild unter dem mit Pfauenfedern besteckten anhalter Helm, eine bisher völlig unbekannte, schöne und merkwürdige Prägung des Askanischen Fürstenhauses, ferner seltene Stücke von Schlotheim und Beichlingen.

Aus dem Funde von HOHENULKFIEN erhielt die Sammlung 232 Stück Brakteaten; für die Sammlung wichtig waren mehrere Exemplare des durch diesen Fund zuerst bekannt gewordenen Brakteaten von Wilhelm von Lüneburg, Heinrich des Löwen Sohn.

Aufser diesen gröfseren Funden erwarb die Sammlung noch 71 Stück (2 AV 60 AR 9 Æ), dabei den kleinen Münzfund von LEETZE, Denare des X Jahrhunderts enthaltend, unter ihnen als höchste Seltenheit ein Stück von Zürich, vom Herzog Conrad von Alemannien, († 997). Bei dem Funde befand sich noch das gleichzeitige lederne Geldtäschchen.

Geschenke erhielt die Sammlung vom Königlichen Ministerium für Landwirtschaft sowie von Herrn A. Coumont in Aachen, Herrn Dr. Dressel, Fräulein Friedrich in Wernigerode, Herren W. Hahlo in Wien, Professor Dr. Pick in Gotha, G. Pniower in Breslau, Unterstaatssekretär Freiherr von Rotenhahn und Wirkl. Geh. Rat von Schloezer, Excellenz.

V. SALLET

D. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Wir haben in diesem Quartal eine Reihe interessanter Geschenke dankend zu erwähnen.

Herrn Dr. F. Deibel verdanken wir mehrere kleine Altertümer, darunter den Goldring eines Priesters von Bubastis aus der saïtischen Zeit und einen interessanten nordsyrischen Siegelcylinder.

Herr Dr. Pierson schenkte einen Ring aus gelb und roter Fayence mit dem Namen der Gemahlin Amenophis' III.

Herrn Grafen Ustinoff in Jaffa verdanken wir zwei kleine ägyptische Altertümer, die durch ihren Fundort (zwischen Jaffa und Askalon) von Interesse sind.

Endlich übergab uns ein alter Freund der Abteilung, Herr Dr. C. Reinhardt, den Sarg und die Mumie eines Sperbers.

ERMAN

E. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

INDIEN.

Geschenke. Herr Sanitätsrat Dr. Bartels in Berlin: javanische Spielsachen aus Malang bei Surabaya. Herr Bankassistent Loechel in Friedenau: zwei Münzen aus Niederländisch-Indien. Herr Bergassessor Dr. Martin in Bonn: Kleider der Karên (Tenasserim). Herr Gossler in Hamburg: eine silberne Kanne (»cutch-work«) und einige Photographien. Herr D. M. de Zilva Wickremasinghe, z. Z. in München: zwei Elu-Handschriften auf Palmblättern mit Hymnen an Dämonen.

Erwerbungen. Zwei malaiische Waffen aus dem Nachlasse des Herrn Professor Hartmann; ferner eine indische Miniatur, Fakîre darstellend; Theaterkostüme zur Aufführung des Tamil-Schauspiels Sakuntaleivilâsam aus Jaffna (Ceylon), durch Vermittelung des Kaiserlich Deutschen Konsulats in Colombo.

OSTASIEN.

Geschenke. Wirklicher Geheimer Rat Herr von Brandt, Excellenz: chinesische Bildrollen mit Darstellung populärer Gottheiten, sowie eine tibetische Lamenmütze. Herr Abramowsky in Moskau: eine japanische Porzellantasse mit émail cloisonné. Herr Geheimer Medizinal-Rat Professor Dr. Virchow: drei chinesische Klangsteine. Herr Dr. von Luschan: drei japanische Pfeile. Herr stud. K. Jimbō, hier: Ainu-Photographien.

Erwerbungen. Einige japanische Ethnographica sowie ein chinesisches sogenanntes Cash-Schwert aus dem Nachlasse des Geheimen Medizinal-Rates Professor Dr. Hartmann. Drei Statuetten von Volksgöttern von Herrn Konsul Feindel in Amoy.

EUROPA.

Geschenk. Herr Ober-Telegraphen-Assistent K. Hoffmann, hier: Messer und Ring aus Serbien.

AMERIKA.

Geschenke. Herr Strebel in Hamburg: eine Anzahl mexikanischer Altertümer der Sammlung Doormann, die in diesem Herbst in Hamburg zur Versteigerung kam. Herr Adam in Paris: Photographien seiner Sammlung von Altertümern aus San Salvador und Chiriqui.

Erwerbung. Ein Paar Mokassin aus dem Nachlass des Herrn Professor Dr. Hartmann.

AFRIKA.

Geschenke. Herr Graf von Schweinitz schenkte eine grofse und sehr wichtige Sammlung von seiner ostafrikanischen Reise aus Gegenden, die bisher im Museum teilweise überhaupt noch nicht vertreten waren. Herr Legationsrat Sonnenschein schenkte aus seiner Privat-Sammlung mehrere Stücke, gleichfalls aus Ostafrika, die eine sehr empfindlich gewesene Lücke unseres Museums ausfüllten. Herr Emil Benjamin und Herr Colmar Schmidt schenkten jeder erwünschte Ergänzungen zu unserer Sammlung von dem ostafrikanischen Küstensaum. Das Deutsche Antisklaverei-Comité schenkte Doubletten aus der grofsen Baumannschen Sammlung.

Erwerbungen. Durch Ankauf aus dem Nachlasse von Geheimrat R. Hartmann konnten eine Reihe neuer oder interessanter Stücke erworben werden, meist aus Ostafrika und dem Sudan. Eine andere Erwerbung aus Ostafrika besteht in einer kleinen, aber lehrreichen und durch sehr genaue Aufzeichnungen des Sammlers besonders wertvollen Serie aus Usambara, die Herrn C. Holst zu verdanken ist.

Aus Südafrika ist nur ein durch besondere Kleinheit ausgezeichneter Schild zu erwähnen, der als Geschenk des Kaiserlichen Dragomans Herrn Dr. Reinhardt eingegangen ist.

Aus Westafrika schenkte Herr Dr. Traun in Hamburg, in Fortsetzung früherer reichlicher Zuwendungen eine gleich erwünschte Serie ethnographischer Stücke und vier Pho-

tographien aus Portugiesisch-Guinea. Herr Wassy Langheld schenkte zwei Elfenbein-Nadeln der Manyema. Herr Direktor Dr. Buchner, München, schenkte eine Photographie einer älteren Elfenbeinschnitzarbeit von der Westküste.

Durch Ankauf wurden zwei Waffen aus der Gegend des mittleren Aruwimi erworben.

SÜDSEE.

Geschenke. Herr Regierungsrat Rose: eine erlesene Sammlung aus Kaiser Wilhelms-Land. Frl. A. Wegner: zwei für die Sammlung noch neue Stücke aus Neu-Guinea und von den Salomon-Inseln. Herr Baron von Hügel in Cambridge: drei sehr kostbare, ältere Stücke aus Tahiti und Fidschi. Herr Baron von Müller in Melbourne schenkte eine kleine steinerne Speerspitze aus West-Australien. Herr Professor Dr. W. Joest: eine aus dem Nachlasse des Konsulats-Kanzlers Tannert stammende, dreizehn Nummern umfassende Sammlung, meist aus Mikronesien, darunter eine kleine geschnitzte Figur aus Ponapé. Herr H. Rolle: eine Photographie von Schnitzwerken aus dem Bismarck-Archipel.

Durch Austausch mit dem Provinzial-Museum in Hannover gelangte eine Reihe wertvoller älterer Stücke in den hiesigen Besitz und andere wurden durch Ankäufe in England erworben.

A. BASTIAN

Anmerkung. Bei dem vorigen Bericht ist der auf Afrika bezügliche Passus leider ohne Korrektur zum Satz gelangt. In Richtigstellung hat derselbe folgendermafsen zu lauten:

AFRIKA.

Geschenke. Herr Konsul a. D. Ernst Vohsen: eine Purrah-Maske aus Westafrika (eine aus verschiedenen Gesichtspunkten sehr willkommene Bereicherung). Herr Dr. Otto Olshausen: ein Sporn aus Marokko. Herr Professor Dr. Schweinfurth: Rinde von Brachystegia und Rindenzeug aus Uhha. Herr Dr. F. Stuhlmann und Herr Dr. A. Greeff: Gipsmasken und Handabgüsse der Stuhlmannschen Pygmäen vom Ituri. Herr Pflanzer Goldberg: eine Sammlung von Ewe-Thonpfeifen.

Erwerbungen. Ethnographische Sammlungen von den Konde, den Knopneusen und aus Katanga. Eine ethnographische Sammlung aus Bali und von den Bakundu. Zwei Federhüte aus Mittelafrika, durch Tausch gegen Balisachen (von Herrn Dr. Heck).

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG.

Geschenke. Herr Stadtkassen-Rendant Sperling in Storkow: einen Steinhammer, zwischen Storkow und Cummersdorf, Kr. Beeskow-Storkow, gefunden. Herr Rittergutsbesitzer Schulze in Sammenthin: einen Steinhammer, bearbeitete Hirschhornstücke, eine grofse Bernsteinperle und eine Bronzefibel von Sammenthin, Kr. Arnswalde. Herr Landrath von Meyer in Arnswalde: sehr reiche und interessante Funde aus einem Gräberfelde der späteren römischen Kaiserzeit (etwa III oder IV Jahrhundert), einen Steinhammer von Neu-Wedell, Kr. Arnswalde. Herr Chaussee-Aufseher Jäger in Arnswalde: einen Schädel von einem Skeletfunde bei dem Senzig-See, Kr. Arnswalde. Herr Directorial-Assistent Dr. Seler in Steglitz: eine Urne und Beigefäfs von Sellessen, Kr. Spremberg.

Ankauf. 75 Urnen und Beigefäfse aus einem Gräberfelde bei Deutsch-Sagar, Kr. Krossen.

PROVINZ POMMERN.

Geschenk. Herr Regierungsrat Friedensburg in Friedenau: eine grofse römische Mosaikperle aus Glas mit Maskendarstellungen aus der Gegend von Stolp.

Ankäufe. Zwei grofse Urnen und zwei mützenförmige Gefäfsdeckel von Rummelsburg. Dolch und Meifsel aus Feuerstein von Moritzhagen auf Rügen.

PROVINZ POSEN.

Ankäufe. Eine Anzahl von Thongefäfsen und ein Steinkistengrab aus Luschwitz, Kr. Fraustadt. Vier Thongefäfse von Gulcz, Kr. Filehne.

PROVINZ SCHLESIEN.

Geschenk. Das Museum schlesischer Altertümer in Breslau: drei bemalte Thonschalen von Woischwitz, zwei von Grofs-Tschansch und zwei von Göllschau, Kr. Goldberg-Haynau.

Ankauf. Neun Thongefäfse aus Siegendorf, Kr. Goldberg-Haynau.

PROVINZ SACHSEN.

Ankauf. 2 Pfriemen, 1 Harpune, 2 Knochenringe und Urnenscherben von Freiburg, Kr. Querfurt.

RHEINPROVINZ.

Geschenke. Die Fortification in Cöln: einen grofsen Steinsarg, in Cöln gefunden. Herr Gymnasialdirector Dr. Schneider in Duisburg: eine Urne und Scherben von Duisburg.

Ankäufe. Thongefäfse und Scherben aus vorrömischer Zeit von Dieblich, Kr. Coblenz. Ein kleines römisches Thongefäfs von Reidenhausen, Kr. Zell. Urne, Scherben etc. von Bensberg und Heumar, Kr. Mülheim, Waxweiler, Kr. Prüm.

PROVINZ HANNOVER.

Geschenke. Herr Weingrofshändler Schleyer in Cuxhaven: vier kleine Urnen, Lanzenspitze, Dolch und Schwert aus Eisen von Altenwalde, Kr. Lehe.

Ankauf. Zwei kleine Steinbeile von Uetze, Kr. Burgdorf.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN.

Geschenk. Herr Dr. O. Olshausen in Berlin: einen Gypsabgufs von einem Beil aus dioritifchem Gestein von Helgoland.

HOHENZOLLERN.

Geschenk. Das Fürstlich Hohenzollernsche Museum in Sigmaringen: eiserne Spatha, Skramasax, Lanzenspitze, einen Schildbuckel, ein Messer und fünf Ring-Bruchstücke von Gammertingen.

MECKLENBURG-SCHWERIN.

Geschenk. Herr Gutsbesitzer Staudinger sen. in Lübsee: ein Bronze-Sichelmesser von Lübsee.

THÜRINGEN.

Ankäufe. Zwei Collectionen von verschiedenartigen Steingeräten.

BAYERN.

Ankäufe. Eine Sammlung von Thongefäfsen, Bronzen und Eisengeräten aus Einzelgräbern der Oberpfalz. Ein grofser Bronze-Grabfund von Altdorf in Mittelfranken.

ÖSTERREICH-UNGARN.

Geschenk. Herr stud. med. P. Reinecke in Berlin: Thonscherben, römische Mosaikfliesen etc. von Carnuntum, Aquincum und Wall am Stein.

SCHWEIZ.

Geschenk. Frl. J. Schlemm in Berlin: vier Photographien von dem »Pierre aux fées« genannten Steindenkmal in Genf und von einem Steinkistengrabe von Auvernier.

GROSSBRITANNIEN.

Geschenk. Herr Geheimrat Prof. Dr. R. Virchow: ein paläolithisches Feuersteinbeil von Barton Cliff bei Lymington, England, und 6 Feuerstein-Pfeilspitzen aus Nord-Irland.

A. VOSS

F. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

Ankäufe

Seine Majestät der Kaiser und König haben Allergnädigst aufserordentliche Mittel für Ankäufe auf der Welt-Ausstellung zu Chicago zu gewähren geruht. Es sind aus diesen Mitteln über zweihundert Stücke nordamerikanischer Herkunft erworben, welche jedoch z. Th. nach Bestellung neu anzufertigen waren. Die Ankäufe können daher erst im Frühjahr 1894 ausgestellt werden.

Geschenke

Herr G. Buss: Bruchstücke von Fliesen, gefunden unter dem Fundament des 1726 gebauten Hauses Post-Strasse Nr. 12;
Herr Hofantiquar J. A. Lewy: Henkelglas bemalt; Zeichnung des Kronleuchters in der Marien-Kirche zu Danzig;
Herr Dr. F. Jagor: Proben indischen Färbeverfahrens durch Abbinden;
Herr Louis Oscar Roty, Bildhauer zu Paris: 6 Medaillen und Plaketten.

Leihgaben

Frau Consul Gaertner: zwei alt-japanische Tempellampen, Bronze;
Herr Dr. Otto E. Ehlers: zwei Porzellan-Vasen aus Arita in Japan. Geschenk des Kaisers von Japan.

Arbeiten neuerer Industrie

Herr VICTOR SEIFERT: Figur, Gipsmodell, Knabe mit Muschel;
Herr HEINRICH: Figur, Gipsmodell, bronziert. Knabe eine Heuschrecke greifend;
KUNSTGEWERBE-VEREIN: Concurrenz-Entwürfe für einen Meisterbrief der Bau-, Maurer- und Zimmermeister;
Herr CARL SIEBENPFEIFFER in Pforzheim: Silberarbeiten mit durchsichtigem Email;
Herr TOSTRUP in Kristiania: Silberarbeiten mit durchsichtigem Email, nach Entwürfen des Architekten TH. PRYTZ;
Herr Professor F. BEHRENDT: Abendmahlsgeräte für die Gnadenkirche; entworfen von F. Behrendt, in Silber ausgeführt von O. Rohloff;
Herr OTTO ROHLOFF: Deckelbecher, Silber getrieben;
Herr Professor W. WIDEMANN: Tafelaufsatz, Silber und Kristall.

LV SONDERAUSSTELLUNG
vom 2. bis 27. November 1893.

Im Anschluss an einen Fachabend des Kunstgewerbe-Vereins: alte Stickereien aus der Sammlung des Kunstgewerbe-Museums und moderne Stickereien aus Privatbesitz.

LVI SONDERAUSSTELLUNG
vom 1. Dezember 1893 bis Mitte Januar 1894

Bedruckte Stoffe, vornehmlich englische Möbelstoffe, aus dem Besitz der hiesigen Geschäftshäuser Moritz Busse, Gebhardt & Rössel, Hermann Gerson und H. Hirschwald, sowie des Kunstgewerbe-Museums.

LESSING

II. NATIONAL-GALERIE

Erwerbungen im 2. Halbjahre 1893.

A. ÖLGEMÄLDE

E. HENSELER (Berlin), Bildnis Hoffmanns von Fallersleben in seinem Studierzimmer zu Corvey.
C. SALTZMANN (Berlin), Kreuzerfregatte "Leipzig" bei St. Helena.
H. MÜHLIG (Düsseldorf), »Nach der Treibjagd«.
L. HERZOG (Düsseldorf), »Vom Eise zerschellt«.
V. WEISHAUPT (München), Ziehende Viehheerde.
H. GUDE (Berlin), Sognefjord mit Wikingerschiffen.
L. DILL (München), Holländischer Kanal.
O. FRENZEL (Berlin), Viehheerde in den Ostsee-Dünen.
J. WENGLEIN (München), »Winter am Isar-Ufer«.
G. BIERMANN (Berlin), Bildnis des verstorbenen Geh. Reg. Rats Prof. Dr. Lepsius.
O. JERNBERG (Düsseldorf), »Erntezeit«.
L. SPANGENBERG († Berlin), Amphitheater bei Pompeji.
Gesamtaufwand 34 500 Mark.

B. BILDWERKE

F. STUCK (München), Athlet, Bronzestatuette.
J. GOETZ (Berlin), Wasserschöpfendes Mädchen, Bronzestatuette.
G. BUSCH (München), Betendes Mädchen, Holzfigur.
Gesamtaufwand 4 200 Mark.

C. AQUARELLE UND HANDZEICHNUNGEN

H. V. HESS († München), Das Abendmahl, Bleistiftzeichnung zum Wandgemälde im Kloster St. Bonifaz zu München.

O. WISNIESKI (✝ Berlin), Friedrich II. vor der Schlacht bei Leuthen, 2 Entwürfe in Öl.

H. PRELL (Berlin-Dresden), Aquarellen nach des Künstlers Freskogemälden in der Rathaushalle zu Hildesheim:

1. Ludwig der Fromme und seine Gemahlin verleihen dem Bischof Guntar das Bistum Hildesheim.
2. Bischof Bernward empfängt den Besuch Kaiser Heinrichs II.
3. Einführung der Reformation in Hildesheim durch Bugenhagen.

Aquarellen:

L. DETTMANN, »Frühling im Grunewald«
DERSELBE, »Sommerabend«
CHR. KRÖNER, »Tannenwald«
DERSELBE, »Möven im Acker«
DERSELBE, »Meeresufer«
DERSELBE, »Wald-Hohlweg«
DERSELBE, »Wald-Lichtung«
DERSELBE, »Wald-Lichtung im Herbst«

Kreidezeichnungen:

G. BLEIBTREU (✝), General Bülow bei Dennewitz
DERSELBE, Kronprinz Friedrich Wilhelm bei Wörth
DERSELBE, General v. Hartmann vor Paris

Gesamtaufwand 13 400 Mark.

Als Geschenk des Künstlers erhielt die Königliche National-Galerie die Aquarelle von L. DETTMANN »Nach dem Regen«.

Am 19. November 1893 wurde im 2. Corneliussaale eine Sonderausstellung des künstlerischen Nachlasses von OTTO BRANDT, PAUL SCHOBELT und JULIUS SCHOLTZ eröffnet.

JORDAN

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.



Fünfzehnter Jahrgang No. 3. 1. Juli 1894

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. Januar — 31. März 1894

A. GEMÄLDE-GALERIE

Für die Gemälde-Galerie wurden Erwerbungen nicht gemacht.

Wie vor mehr als Jahresfrist die Abteilung der romanischen Schulen einer Umstellung unterworfen worden ist, so sind jetzt auch die Vorbereitungen getroffen, um in den nächsten Monaten die Bilder der germanischen Schulen, behufs systematischer Einreihung der in den letzten zehn Jahren gemachten Erwerbungen, neu aufzustellen.

BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Die Abteilung der antiken Skulpturen hat eine attische Grablekythos aus pentelischem Marmor mit der Reliefdarstellung einer Abschiedsscene erworben und von Herrn Mommsen als Geschenk den Abguss einer mit drei Relieffiguren verzierten Kandelaberbasis in Rom erhalten.

I. V.:
PUCHSTEIN

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Die Sammlung wurde auch in diesem Quartal wieder durch ein paar dankenswerte Geschenke bereichert. Herr Gerichts-Assessor Dr. von Liebermann schenkte ein trefflich erhaltenes Stuckrelief der Madonna von einem Künstler in der Art des BENEDETTO DA MAJANO, sowie ein vorzügliches kleines Silberrelief der Grablegung Christi, eine lombardische Arbeit vom Ende des XV Jahrhunderts. Von Herrn Gustav Salomon wurde eine Bronzestatuette der kauernden Venus, eine feine Arbeit des XVII Jahrhunderts, der Sammlung überwiesen.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Der Sammlung gingen einige Geschenke zu:

Von Seiner Majestät dem Kaiser und König ein Bronzeschwert.

Von Herrn Castellani in Rom eine kleine figürliche Gruppe aus Gusseisen.

I. V.:
FURTWÄNGLER

D. MÜNZKABINET

Das Münzkabinet erwarb 219 Stück (2 AV 143 AR 52 Æ, 3 Aluminium, 18 Bleie, 1 Stück Papiergeld). Unter den Geschenken zeichnen sich als höchste Seltenheit aus: die bisher nur weniger schön in Paris vorhandene Tetradrachme besten griechischen Stils eines von Lucian erwähnten parthischen Dynasten, des Königs Kamniskires und das den arsacidischen Münzen im Stil ähnliche Tetradrachmon des Königs Kamnaskires (wohl mit dem vorher genannten identisch) und seiner Gemahlin Anzaze. Diese hochwichtigen Stücke verdankt das Museum Herrn James Simon, welcher dieselben nebst einer Reihe wertvoller Mittelalter- und neuerer Münzen dem Königlichen Münzkabinet schenkte. Unter den erworbenen Mittelaltermünzen befinden sich eine Anzahl Hersfelder Brakteaten aus dem Funde von LICHTENBERG und eine Auswahl mecklenburgischer und pommerscher Brakteaten aus dem Funde von HEHLINGEN bei Vorsfelde.

Von Seiner Majestät dem Kaiser und König wurde eine allegorische Silbermedaille dem Münzkabinet zur Aufbewahrung Allerhöchst überwiesen.

Geschenke erhielt die Sammlung von den Herren Regierungsrat Friedensburg, W. Hahlo in Wien, Dr. Freiherr Hiller von Gärtringen, Professor Dr. Mommsen, James Simon (das oben erwähnte Geschenk) und Adolf Weyl (49 arabische Münzen, unsere Sammlung in erwünschter Weise vervollständigend, 16 Silber- und 33 Kupfermünzen).

V. SALLET

E. KUPFERSTICHKABINET

Von den im verflossenen Quartal gemachten Erwerbungen sind die folgenden hervorzuheben:

A. KUPFERSTICHE

MEISTER E. S. Christus in ganzer Figur nach rechts schreitend und seine Wundmale zeigend. Im Hintergrund die Marterwerkzeuge. Unbeschrieben. 94 mm hoch, 63 mm breit.

DER MEISTER DES HL. ERASMUS. Der hl. Hieronymus mit dem Löwen. Die beiden Stiche sind eingeklebt in ein handschriftliches lateinisches Breviarium des XV Jahrhunderts.

BINCK, JACOB. Madonna auf dem Halbmond stehend und von zwei Engeln gekrönt. Mit dem Monogramm bezeichnet. Unbeschrieben. 188 mm hoch, 129 mm breit.

HOLLAR, WENZEL. Der Totentanz nach Holbein. 30 Blatt. Parthey Nr. 233—262.

DERSELBE. Die Wanderer am Wasser. P. 1210.

DERSELBE. Bildnis des Prinzen Ruprecht von der Pfalz. P. 1315. Vor dem Hintergrund.

DERSELBE. Deckel eines Gefäfses. P. 2626.

SINTZENICH, H. Bildnis des Freiherrn Carl August von Hardenberg. 1802. Nach H. Schröder. Schabkunstblatt.

FREIDHOFF, J. J. Bacchanten. 1789. Nach J. J. Langenhöffel. Farbiges Schabkunstblatt.

LEIDEN, LUCAS VAN. Die Schaffung der Eva. B. 1.

GOUDT, HEINRICH. Der kleine Tobias. Andresen 1.

DERSELBE. Der grofse Tobias. A. 2.

DERSELBE. Die Flucht nach Ägypten. A. 3.

DERSELBE. Die Enthauptung des Johannes. A. 4.

DERSELBE. Ceres bei der alten Metanira. A. 5.

DERSELBE. Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis. A. 6.

DERSELBE. Die Morgenröte. A. 7.

WARD, WILLIAM. Alinda. Farbiger Kupferstich.

B. HOLZSCHNITTE

ALTDORFER, ALBRECHT. Das Opfer Abrahams. B. 41.

JACKSON, J. B. Römische Landschaft mit Ruinen. Farbenholzschnitt in mehreren Platten.

C. BÜCHER MIT STICHEN UND RADIERUNGEN

Zelis au bain. Poëme. En quatre Chants. Geneve. Les Trois Freres et Combabus. Floricourt. Amsterdam. 1768. Mit Stichen nach Charles Eisen.

Les Baisers, Précédés du Mois de Mai. Poëme. Haag. 1770. Mit Stichen nach Charles Eisen.

Am 24. Januar wurde die im Oberlichtsaal des Kupferstichkabinets befindliche Ausstellung von Farbendrucken des XVII und XVIII Jahrhunderts aufgelöst und an deren Stelle eine Ausstellung der Hauptwerke der Holzschneidekunst der älteren Perioden eröffnet. Diese Ausstellung besteht aus Einzelblättern des Holzschnitts deutscher, italienischer und niederländischer Meister und aus einer Reihe der wichtigsten mit Holzschnitten illustrierten Bücher vornehmlich des XV und XVI Jahrhunderts aus der mit dem Kupferstichkabinet verbundenen Sammlung von Büchern mit künstlerischer Ausstattung.

LIPPMANN

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Der hauptsächlichste Zuwachs dieses Quartals besteht in einer gröfseren Anzahl später Papyrus (2 demotische, 185 griechische, 45 koptische, 1 persischer und 134 arabische); dass wir diese Sammlung, die, wie sich schon jetzt sehen lässt, eine Anzahl interessanter Urkunden enthält, unseren ähnlichen älteren Beständen zuführen konnten, verdanken wir einem Geschenke des Herrn Rudolf Mosse.

Des Weiteren erhielt die Abteilung zum Geschenk: von Herrn Kanzler Wilhelm in Kairo die dekorative Sandsteinfigur eines Sperbers; von Herrn Dr. Sethe drei kleine ägyptische Altertümer.

Erworben wurden u. A.: eine Auswahl ägyptischer Mumienetiketts (dabei ein sicher christliches); die Form zu einem goldenen Amulett, etwa aus dem neuen Reich; ein Paar Pantoffeln aus griechischer Zeit aus vergoldetem Leder mit eingepressten Ornamenten von gutem Stil; ein Siegelcylinder und ein Skarabäus aus Syrien, beide von einheimischer Arbeit.

ERMAN

G. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

Durch die altbewährte Gönnerschaft des Herrn Dr. Jagor sind der früherhin von ihm der indischen Abteilung zugewandten Mustersammlung wertvolle neue Erwerbungen, von seiner letzten Reise in Süd- und Ostasien stammend, hinzugetreten.

Auch Herr Dr. Ehrenreich hat der Sammlung Geschenke aus diesen Gegenden gütigst überwiesen.

Ferner sind durch die Vermittelung des Herrn Geheimrat Dr. Virchow die der Anthropologischen Gesellschaft vorgelegten Erfolge des Herrn Dr. Troll (in Wien) aus seinen Reisen in die Mongolei und Turkestan dem ethnologischen Museum als willkommene Bereicherung zugeführt worden.

Aus Afrika wird eine wertvolle Schenkung aus dem Congo-Gebiet Herrn Dr. H. Meyer (in Leipzig) verdankt, und gütige Zuwendungen sind überreicht durch Herrn Grafen Schweinitz, Sanitätsrat Dr. Bartels, Herrn Major von Alten, Herrn Grade (aus dem Togo-Gebiet), Herrn Dr. Reinhardt und die Deutsche Kolonial-Gesellschaft.

Aus Neu-Seeland hat Sir Walter Buller das Museum durch Geschenke begünstigt und andere sind eingegangen durch Herrn Baron von Müller aus Australien, Herrn und Frau Professor Martin sowie Herrn Dr. Stapf (aus Samoa).

BASTIAN

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG.

Geschenke. Herr Landrat von Meyer in Arnswalde: Thongefäfsscherben, Schädel und Skeletreste von Arnswalde, zu den schon früher geschenkten römischen Funden gehörig. Herr Steinmetz und Bildhauer O. Seeler in Fürstenberg a/O.: Gefäfsscherben von Schönfliefs, Kr. Guben. Herr von Bredow auf Landin: Thonscherben von Landin und Hasselhorst, Kr. Westhavelland. Oberrealschüler Dietrich in Berlin: Thonscherben, eine

eiserne Axt, Hirschhorn-Gerät u. A. von Ketzin, Kr. Osthavelland. Herr Zeichenlehrer H. Ludwig in Berlin: Zwei gröfsere Bruchstücke von wendischen Thongefäfsen von Lindow, Kr. Ruppin, und einen Schleuderstein mit zwei centralen Dellen und Rille um den Aufsenrand von Lichterfelde, Kr. Teltow. Herr Professor Eug. Bracht in Berlin: Thonscherben aus Hügelgräbern bei Lüsse, Kr. Zauch-Belzig, und mittelalterliche Scherben von Belzig.

Ankäufe. Eine grofse Anzahl von Urnen, Beigefäfsen und Beigaben aus dem Gräberfelde von Schönfliefs, Kr. Guben. Neun Urnen von Dergischow, Kr. Teltow.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung. Knochenkamm, eisernes Messer, Thonscherben etc. aus römischen Skeletgräbern bei Arnswalde.

PROVINZ WESTPREUSSEN.

Ankäufe. Gipsabguss einer Steinskulptur, eine menschliche Figur mit Trinkhorn und Dolch darstellend, von Christburg. Bronze-Schläfenringe, Perlen u. A. vom Lorenzberge bei Kaldus, Kr. Kulm.

PROVINZ POMMERN.

Geschenk. Herr Dr. Rud. Schulze in Berlin: Elf Feuerstein-Geräte von Quoltitz und Nipmerow auf Rügen.

Ankäufe. Ein kleiner hammerförmiger Wetzstein von Garz auf Rügen. Ein bohrerartiges Werkzeug, ein kleiner Meifsel und zwei Flachcelte aus Bronze von Ferdinandshof, Kr. Ückermünde.

PROVINZ POSEN.

Ankäufe. Ein kleines poliertes Feuersteinbeil und zwei Steinhämmer von Heyersdorf, Kr. Fraustadt. Sieben Thongefäfse und ein Eisenring von Bismarcksdorf (Karsy), Kr. Pleschen.

PROVINZ SCHLESIEN.

Geschenke. Herr Oberamtmann Andreae in M.-Herwigsdorf: Thongefäfse von Lessendorf, Kr. Freystadt. Herr Pastor Witke in Koeben: Thongefäfsscherben und ein Bruchstück einer Bronze-Fibel von Koeben, Kr. Steinau. Die Königl. Eisenbahn-Direktion Berlin: Sechzehn Thongefäfse von Neuhof, Kr. Liegnitz. Herr Lehrer Fuchs in Hohwelze: Dreizehn Thongefäfse von Hohwelze, Kr. Grünberg.

Ankauf. Grofse Urne und Scherben von Herrnstadt, Kr. Guhrau.

PROVINZ SACHSEN.

Geschenke: Herr Gutsbesitzer A. Vasel in Beierstedt: Eine Photographie von Hausurnen mit Gesichtern, gefunden bei Eilsdorf, Kr. Oschersleben. Das Königl. Eisenbahn-Betriebsamt Erfurt: Urnen und Scherben von Freiburg a. U., Kr. Querfurt. Herr Regierungs- und Medizinal-Rat Pippow in Erfurt: Einige Thoncylinder von Erdeborn, Mansfelder Seekreis. Herr Dr. Rud. Schulze in Berlin: Vier spätneolithische Thongefäfse von Aschersleben oder Egeln.

Ankäufe. 45 Thongefäfse von Paufsnitz, Kr. Torgau. Drei kleine Steinbeile aus den Kreisen Stendal und Naumburg. Ein Bronze-Celt von Crumpa, Kr. Querfurt.

RHEINPROVINZ.

Ankauf. Vier fränkische Gräberfunde von Nettersheim, Kr. Schleiden.

PROVINZ HANNOVER.

Ankauf. Kleine Feuerstein-Messer von Sögel, Kr. Hümmling.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN.

Ankauf. Feuerstein-Geräte aus einem Hügel bei Djernis, Kr. Hadersleben.

MECKLENBURG-SCHWERIN.

Ankauf. Zwei grofse Arm-Doppelspiralen.

KÖNIGREICH SACHSEN.

Ankauf. Drei Steinbeile von Leipzig, Möckern und Pirna.

THÜRINGEN.

Geschenk. Herr Gymnasialdirektor Dr. W. Schwartz in Moabit: Einen facettierten Steinhammer von Ruhla in Sachsen-Weimar.

Ankäufe. Ein Bronze-Celt und 70 Stein-Geräte aus Thüringen. 8 Stein-Beile, bezw. Bruchstücke und Thonscherben von Sonnendorf in Sachsen-Weimar.

GROSSHERZOGTUM HESSEN.

Geschenk. Herr Banquier Al. Meyer Cohn in Berlin: Fünf römische Glasgefäfse von Mainz.

GROSSHERZOGTUM BADEN.

Geschenk. Herr Wendelin Knecht in Bodman: Einige Feuerstein-Pfeilspitzen von Bodman am Bodensee.

Ankauf. Zwei Kollektionen von Pfahlbaufunden von Sipplingen und Bodman.

KÖNIGREICH WÜRTTEMBERG.

Geschenk. Herr Oberförster Frank in Schussenried: Zwei Photographien von Bronzen aus dem Torfmoor Lissen bei Schussenried.

Austausch mit dem Historischen Verein für Württembergisch-Franken in Schwäb.-Hall: Eisenwaffen und Bronze-Beschläge aus dem fränkischen Gräberfelde von Crailsheim.

RUSSLAND.

Geschenk. Herr Sanitätsrat Dr. M. Bartels in Berlin: Schneideteil eines gut polierten Achat-Beiles von Kowalowka bei Nemirow, Podolien.

Austausch. Herr Erazm von Majewski in Warschau: Feuerstein-Geräte von verschiedenen Fundorten im Gouvernement Kielce in Polen.

ÖSTERREICH-UNGARN.

Ankäufe. Eine Kollektion von Thongefäfs-Bruchstücken von Pohrlitz in Mähren. Einige Steingeräte, eine Bronze-Fibel u. A. von Türmitz und Umgegend, Böhmen.

DÄNEMARK.

Austausch mit dem Historischen Museum der Universität Lund: Kupfercelt, zwei Hohlcelte, zwei Messer, Nadeln, Knopf, Pfeilspitze, Punzen u. A. von Bronze.

Ankauf. Ein poliertes Feuerstein-Beil von Bornholm.

SCHWEDEN.

Austausch mit dem Historischen Museum der Universität Lund: Ein Steinhammer aus Schonen und eine Bronze-Fibel in Form eines Thierkopfes von Burs auf Gotland.

VOSS

H. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Neuerwerbungen

1. ZWEI FLIESENFELDER, Fayence aus Kairuan. XVII—XVIII Jahrh.
2. SEIDENTEPPICH mit Rankenwerk und Tierfiguren. Persien, XVI Jahrh.
3. PORZELLANE von Meifsen, Wien, Frankenthal, Nymphenburg, Sèvres.
4. SCHRANK, Nussholz, geschnitzt. Paris um 1710.
5. SCHRANK, Eichenholz geschnitzt. Paris um 1760.
6. LEHNSTUHL, Mahagoni. Frankreich um 1790.
7. FÜLLUNG, Eichenholz geschnitzt mit den allegorischen Figuren der Künste. Paris um 1760.
8. RAHMEN, CONSOLTISCHE, FÜLLUNGEN, Holz geschnitzt. Frankreich, XVIII Jahrh.
9. ZWÖLF HOLZPLATTEN bemalt mit figürlichen Darstellungen von einer Voute. Nord-Italien, XV Jahrh.
10. TOILETTENSPIEGEL, Kupfer getrieben und vergoldet. Spanien, XVI Jahrh.
11. KUNSTTÖPFEREIEN aus Japan.

Geschenke

Herr Lutsch in Breslau: Filetdecke und zwei Borten.

Herr R. Horstmann: Schöpfkelle, Silber. Angefertigt in der Gorham Mfg. Co. in New York.

Herr Moritz Busse: Zwei Baumwollenshawls und moderne Spitzen.

Herr Hermann Gerson: Vier bedruckte englische Sammet- und Baumwollenstoffe.

Herren Gebhardt & Rössel: Vier bedruckte englische Sammet- und Baumwollenstoffe.

Herr H. Hirschwald: Sieben Sammet-, Seiden- und Baumwollen-Stoffe.

Herr Huldschinsky: Thürschloss mit Schlüssel. Deutschland, XVIII Jahrh.

Herr Henri Stettiner in Paris: Porzellan-Teller mit durchbrochenem Rand. Meifsen, XVIII Jahrh.

Leihgaben

Herr Graf von Seckendorff: Porphyrschale in Bronze gefasst. Frankreich um 1740.

Arbeiten neuerer Industrie

Frau BERGER: Tischdecke, Seidenstickerei auf grünem Atlas.

Herren SCHULZ & HOLDEFLEISS: Kaminthür, Aluminium-Bronze.

Herr HUGO SCHAPER: Schmuckgegenstände.

MAYERSCHE HOFKUNSTANSTALT in München: Glasgemälde, darstellend den Besuch König Eduard IV und seines Hofes — 1477 — in der Druckerei von William Caxton. Für das Gildehaus der Buchhändler Londons.

Herr Premier-Lieutenant VON DYCKE: 24 Füllungen und eine zweiflügelige Thür, Mahagoni mit japanischer Lackbemalung. Lackmalerei von SHO-RITSU-SAI in Tokio.

Herr Ciseleur RASMUSSEN: Silberschale in Relief getrieben.

Im Anschluss an einen Fachabend für Elfenbein-Arbeiten hatte der Verein für deutsches Kunstgewerbe in Berlin vom 26. Januar bis 8. Februar eine Ausstellung moderner Elfenbein-Arbeiten veranstaltet. Vertreten waren die Werkstätten und Lager von ROSENSTIEL, EBELL, LINCKE, SCHULZ und R. WAGNER in Berlin und E. PENDL in Wien.

Hinzugefügt waren Gipsabgüsse und Photographien älterer Arbeiten.

LVII SONDERAUSSTELLUNG

vom 19. Februar bis April 1894.

a) Neuerwerbungen vom Jahre 1893.

b) Ankäufe

kunstgewerblicher Erzeugnisse, angekauft im Auftrage der Königlichen Staatsregierung auf der Weltausstellung in Chicago 1893.

Sie umfassen als wichtigste Gruppen: Möbel, elektrische Beleuchtungskörper, farbiges Glas; als kleinere Gruppen: Silber, Email, Tapeten, Werkzeuge, zusammen 281 Stück. Ein gröfseres farbiges Glasfenster, welches nach den Abmessungen des Gebäudes bestellt ist, steht noch aus.

Zu den Erwerbungen des Museums sind leihweise Stücke aus dem Besitz der Herren Geheimen Legationsrath von Mohl, H. Hirschwald (Kaufhaus Hohenzollern), und Kapitain Mensing gekommen.

Die Beleuchtungskörper, vorwiegend für elektrisches Licht, einige für Gas, sind durch gütiges Eintreten von Herrn Arnold von Siemens vollständig hergerichtet und an die Leitung angeschlossen, so dass sie an zwei Abenden der Woche in vollem Betrieb vorgeführt werden konnten.

Diese Gruppe ist erweitert durch:

eine Ampel für elektrisches Licht aus Glasprismen für I. M. die Kaiserin Friedrich von Osterloff in Berlin hergestellt.

Kronen, Sterne und Lampen für elektrisches Licht aus dem Besitz des Herrn Arnold von Siemens z. Th. in eigener Arbeit hergestellt, z. Th. englischer und amerikanischer Herkunft.

LESSING

II. UNTERRICHTS-ANSTALT

Schuljahr 1893/94.

Das Wintersemester wurde am 2. Oktober 1893 begonnen und am 21. März 1894 geschlossen.

Die Zahl der Schüler betrug:

	Tagesschüler		Abend-schüler	Zu-sammen
	Voll-schüler	Ho-spitanten		
Schüler . . .	114	3	252	369
Schülerinnen	26	6	46	78
Summa . .	140	9	298	447

von denen insgesamt 912 Plätze belegt wurden.

E. EWALD

II. NATIONAL-GALERIE

Erwerbungen im 1. Vierteljahre 1894.

A. ÖLGEMÄLDE

KEIL. (†) Bildnis des Bildhauers Bläser.

B. HANDZEICHNUNGEN

P. SCHOBELT. (†)

1. Studien zu dem Gemälde »Venus und Bellona«:
   Männlicher Kopf mit Epheukranz. Öl.
   Weiblicher Kopf. Blei.
2. Venus und Bellona. Aquarelle.
3. Studien zu den Malereien im Festsaale des Kultusministeriums:
   Entwurf zum Mittelbilde. Blei.
   Nach rückwärts gebeugte Frauengestalt. Blei und Wasserfarbe.
   Blasender Putto. Blei.
   Weiblicher Kopf. Kreide, weifs gehöht.
   Im Hades. / Schmiede des Vulkan. } Deckfarben.
   Sitzende weibliche Gestalt mit Buch auf den Knieen. Kreide, weifs gehöht.
   Männlicher Akt mit Schale in der Hand. Kreide.
   Gesamtaufwand 1200 Mark.

In der Zeit vom 4. Februar bis 11. März d. J. fand im 2. Corneliussaale eine Ausstellung von Aquarellen aus dem Besitze der Galerie statt. Ausgelegt war insbesondere ein grofser Teil der von dem verstorbenen Dr. THEODOR WAGENER der Königlichen Sammlung vermachten Blätter.

JORDAN

BRESLAU

SCHLESISCHES MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE

Seit dem letzten Bericht wurden folgende Erwerbungen gemacht:

A. SKULPTUREN

A. VOLKMANN. Jugendlicher Bacchus. Marmor.
FR. STUCK. Athlet. Bronzestatuette.

B. GEMÄLDE

K. MARR. Die Fahrt zur Kommunion. Ölgemälde. Geschenk des Herrn Dr. Fr. Promnitz.
R. VON VOIGTLÄNDER. Ludwig Pietsch am Schreibtisch. Ölgemälde. Geschenk des Herrn H. von Korn.

C. GRAPHISCHES

An Kupferstichen, Radierungen und Lithographien wurden 48 Blatt erworben, darunter solche von THOMA, STAUFFER-BERN, STEINHAUSEN, DASIO, LUNOIS, HELLEN.

D. KUNSTHISTORISCHER APPARAT

An photographischen und anderen Nachbildungen wurden 553 Blatt, an Büchern (bezw. Mappen) 270 Bände erworben.

Im vergangenen Sommer nahm Professor H. PRELL die Ausmalung al fresco der Wände des Kuppelraumes in Angriff und vollendete die drei Fresken der Ostwand mit den Darstellungen aus der Welt der Antike.

JANITSCH

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.



Fünfzehnter Jahrgang No. 4. 1. Oktober 1894

AMTLICHE BERICHTE AUS DEN KÖNIGLICHEN KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. April — 30. Juni 1894

A. GEMÄLDE-GALERIE

Für die Gemälde-Galerie wurden käuflich erworben:

1. FRANCESCO COSSA, Winzerin, Allegorie des Herbstes aus einer Folge der Jahreszeiten, von denen sich der Frühling, wie das vorgenannte Bild aus der Sammlung Costabili stammend, bei Mr. Layard und zwei andere sehr beschädigte Stücke in der Sammlung Strozzi in Ferrara befinden sollen (s. Crowe u. Cav., V, 555, die aber als Meister COSMA TURA nennen). Die Figur, eine etwas unterlebensgrofse Gestalt aus dem Volke, mit Gerät und Traubenranken in den Händen, steht vorn vor einer bergigen Landschaft mit einer Stadt zwischen phantastischen kleinen Felsen und reich belebt von Wanderern, Arbeitern und Reitern. Für unsere Galerie, in welcher die ferraresische Schule sonst vorzüglich vertreten ist, ist dieses stattliche, im besten Sinne dekorative Werk des Begründers der ferraresischen Schule, der bisher fehlte, von besonderem Wert. Es zeigt diesen Künstler, unter dem Einflusse des PIERO DELLA FRANCESCA, als einen Naturalisten und Freilichtmaler im fast modernen Sinne.

2. MEISTER DER VERHERRLICHUNG MARIÄ, Die Anbetung der Hirten, aus der Sammlung Clavé von Bouhaben in Köln Anfang Juni ersteigert; ein durch Kraft der Färbung, Helldunkel und Liebreiz der jugendlichen Figuren ausgezeichnetes Werk dieses seltenen Kölner Meisters, von dem die Galerie bisher kein Werk besafs.

Mit der Schenkung des Baron von Schröder sind verschiedene Gemälde der Galerie überwiesen worden, von denen ein paar Bilder eines Schweizer Malers aus der Richtung des HANS HOLBEIN, Darstellungen von Gelehrten als Repräsentanten der Wissenschaften, zur Aufstellung kommen werden.

Die Umstellung der niederländischen und deutschen Abteilung der Galerie konnte soweit vollendet werden, dass die Wiedereröffnung derselben bis Mitte Juli wird erfolgen können. Es sind nunmehr im ersten nördlichen Oberlichtsaale alle Bilder der altdeutschen Meister, im zweiten Oberlichtsaale und im anstofsenden kleinen Kabinet die Altniederländer mit Einschluss des Genter Altars der Brüder VAN EYCK, in den Kabinetten der Ostseite und im anliegenden Gange die Holländer und Vlamen des XVII Jahrhunderts, endlich im südlichen Oberlichtsaale die grofsen Gemälde von RUBENS und seiner Schule untergebracht.

BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Erworben wurde der Porträtkopf eines römischen Knaben (sogenannten Marcellus), der sich ehemals in der Sammlung Pourtalès-Gorgier befand und dahin aus der Sammlung Beugnot gelangt war (Dubois, Descript. des antiqu. Pourtalès No. 108).

In die Abteilung der Gipsabgüsse kamen folgende Stücke: das bei Herrn Calvert in der Troas befindliche grofse Volutenkapitell von dem Tempel in Neandreia, eine ebenda befindliche Stelenbekrönung aus der hellenistischen Nekropole südöstlich vom Rhoiteion, die beiden in Hissarlik gefundenen und nach Konstantinopel gebrachten Thontäfelchen (W. Dörpfeld, Troja 1893, S. 75 No. 23 und 24), das archaische Relief von Kara-Kuya im British Museum (Rayet et Thomas, Milet pl. 27), endlich der archaische Porträtkopf Berlin No. 308 und der Kopf der sogenannten Demeter, Berlin No. 83.

KEKULÉ

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Die Abteilung konnte durch Kauf einige hervorragende Bildwerke von LUCA DELLA ROBBIA und seinem Nachfolger ANDREA erwerben, welche diesem Teile der italienischen Renaissancesammlung eine ganz besondere Bedeutung geben.

Das gröfste und hervorragendste Stück ist eine sitzende Madonna in ganzer Figur, das segnende Kind auf dem Schofse; etwa zweidrittel lebensgrofse Figuren, weifs auf tiefblauem Grund mit den Resten von Vergoldung; ein feierlich ernstes Werk der früheren Zeit des alten LUCA DELLA ROBBIA, der bekannten Madonna vor der Rosenhecke im Bargello ganz verwandt, jedoch weniger genrehaft in der Auffassung.

Von ähnlicher Bedeutung ist das Porträt eines schönen lockigen Jünglings in Hochrelief; ein Brustbild etwas unter Lebensgröfse, glasiert in bunten Farben. Die Formen des Kopfes und seine Durchbildung haben sehr viel von VERROCCHIO und von der Frühzeit LEONARDO's. Trotz der reichen Farben, die für ANDREA DELLA ROBBIA ganz ungewöhnlich sind, ist das Werk deshalb wohl als eine frühe Arbeit des ANDREA und nicht als solche seines Oheims LUCA anzusehen. Nach der Übereinstimmung mit dem freilich einige Jahre jüngeren Kopf des David von VERROCCHIO glaube ich, dass in beiden Kunstwerken ein und dieselbe florentiner Persönlichkeit wiedergegeben ist.

Zweifellos auf ANDREA DELLA ROBBIA geht ferner ein Madonnenrelief zurück in schlichtem Weifs auf blauem Grund ausgeführt, ein frühes, fein empfundenes Werk dieses Künstlers.

Sodann sind wieder eine beträchtliche Zahl von Geschenken an diese Abteilung zu verzeichnen.

Herr Martin Heckscher in Wien schenkte eine in Thon modellierte, alt bemalte Madonna mit dem Kind, Halbfigur, von süddeutscher Herkunft, wohl auch von der Mitte des XV Jahrhunderts; ein sehr seltenes Stück im Anschluss an italienische Arbeiten.

Herr Baron Heyl von Hernsheim in Worms schenkte eine kleine Broncegruppe: Venus und Amor auf Delphin, ein italienischer Wachsguss aus der Mitte des XVI Jahrhunderts.

Von anderen ungenannten Gönnern gingen folgende Geschenke zu, die sämtlich erwünschte Bereicherungen sind: einige zwanzig bisher fehlende Plaketten; ein kleines florentiner Thonrelief vom Anfang des XVI Jahrhunderts; ein kleines Stuckrelief der heiligen Familie, wohl von PIERINO DA VINCI; das Thonmodell von BERNINI's Schlussfenster im Chor von St. Peter; ein Stuckaltärchen mit Flügeln aus Perugia, und ein anderes Stuckaltärchen mit Eglomisé-Bildchen eingerahmt (beide aus der Versteigerung Verdura in Rom stammend); eine byzantinische Glaspaste; ein Elfenbeinrelief mit Venus und Amor in der Art des jungen P. VISCHER; ein kleines bemaltes Marmorrelief des Parisurteils, deutsche Arbeit um 1530.

Ein paar wertvolle Geschenke erhielt die Sammlung sodann, gleichfalls von ungenannten Gönnern, in der ausgesprochenen Hoffnung, dass mit dem Bau des Renaissancemuseums nicht lange mehr gezögert werden möge. Beide Gegenstände werden in der That erst in einem Neubau als monumentale Ausstellungsstücke sich verwenden lassen. Es sind dies eine florentiner Cassapanca aus der ersten Hälfte des XVI Jahrhunderts, sowie die beiden Flügel einer grofsen Thür, ganz in reichster Intarsia gearbeitet, oben die Verkündigung, unten Lilien in Vasen zeigend; nach den Symbolen der Einrahmung für die Mediceer um 1470 gearbeitet.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Es wurden erworben:

Vasen:

Grofse altböotische Kanne.

Pyxis mit dem Künstlernamen des Agathon.

Phiale mit Hirschjagd.

Gefäfs in Form eines bekränzten weiblichen Kopfes von besonderer Schönheit, aus Böotien.

Griechische Reliefvasen.

Bronzen:

Eine drehbare Scheibe, mit feinen getriebenen Reliefs, auf einem langen säulenförmigen Griff; griechisch.

Grofse Hydria mit altertümlichem Figurenschmuck aus Sizilien.

Statuette eines Tänzers.

Mehrere altertümliche Fibeln und andere Geräte.

Terrakotten:

Einige vorzügliche Statuetten aus Tanagra.

Gruppe von zwei Schauspielern. Attika.

Polyphem mit einem Auge in der Mitte der Stirn, sitzend. Böotien.

Mehrere andere Statuetten altertümlichen und freieren Stiles.

CURTIUS

D. MÜNZKABINET

Das Münzkabinet erwarb 874 Stück (25 Gold, 749 Silber, 62 Kupfer, 2 Blei, 18 Stück Papiergeld, 6 Siegelstempel, davon 1 Silber, 5 Kupfer, 1 Bronzeplatte, 11 Glasgewichte). Unter den antiken Münzen ist hervorzuheben das nur in zwei Exemplaren bekannte Goldstück des parthischen Satrapen Andragoras (bald nach Alexander d. Gr. oder um 250 v. Chr.) und ein unedierter Denar des Pescennius Niger mit der Aufschrift *felicia tempora*.

Unter den Mittelaltermünzen sind erwähnenswert ein Goldgulden des Erzbischofs Adolf von Mainz, geprägt in Udenheim, zwei Goldgulden von Ruprecht von der Pfalz, Goldgulden von Otto Heinrich von der Pfalz, Denar vom Erzbischof Piligrim von Köln, geprägt in Bonn, mit dem Namen VERONA, Goldbrakteat von St. Omer, ein schöner Schriftbrakteat des Landgrafen Hermann von Thüringen, Groschen von Johann von Rietberg und eine Reihe seltener deutscher Denare des XI Jahrhunderts aus dem Funde von Ladinoje Pole in Russland. — Unter den erworbenen Siegelstempeln zeichnet sich ein schöner Bronzestempel von Hemme in Schleswig-Holstein, XIII Jahrhundert, mit thronender Madonna aus.

Geschenke erhielt die Sammlung von Seiner Excellenz dem Herrn Staatsminister Dr. Bosse, der Königl. Eisenbahn-Direktion in Berlin durch Vermittelung der Königl. Geologischen Landesanstalt, Herrn G. Clerk, Herrn Dr. Laban (Papiergeld aus der ungarischen Revolution 1848) und Herrn Adolf Weyl.

V. SALLET

E. KUPFERSTICHKABINET

Von den Erwerbungen des verflossenen Quartals sind die folgenden hervorzuheben:

A. KUPFERSTICHE

MEISTER I C Christus am Ölberg. B. 6. P. 383. Nr. 1. (Kopie nach Martin Schongauer. B. 9.)

DERSELBE. Die Gefangennehmung Christi. B. 2. (Kopie nach Martin Schongauer. B. 10.)

MECKENEM, ISRAEL VAN. Die heilige Maria. B. 65.

DÜRER, ALBRECHT. Madonna unter einem Baume sitzend. 1513. B. 35.

DERSELBE. Der heilige Eustachius. B. 57.

DERSELBE. Der Müfsiggang (der Traum des Doktors). B. 76.

CRANACH, LUCAS. Die Bufse des heiligen Chrysostomus. B. 1.

BEHAM, BARTHEL. Nackte Frau auf einer Rüstung sitzend. B. 20.

ALTDORFER, ALBRECHT. Neptun auf einem Meerungeheuer. B. 30.

DERSELBE. Die Frau mit dem Leuchter. P. 104.

ALTDORFER, ALBRECHT. Geflügeltes Kind mit Wappenschild. Meyer K. L. 65b.

DERSELBE. Der Glaube. 1506. Unbeschrieben. 61 mm hoch, 37 mm breit.

MEISTER H G V H 1584. Landschaft mit dem Opfer Abrahams.

SIEGEN, LUDWIG VON. Prinz Wilhelm von Oranien. Schabkunstblatt. Andresen 3.

DERSELBE. Prinzessin Augusta Maria von Oranien. Schabkunstblatt. Andresen 4.

HÜSSENER, AUGUSTE. Das vollständige Werk ihrer Kupferstiche.

MEISTER I A VON ZWOLLE. Der heilige Georg. B. 13.

LEYDEN, LUCAS VAN. Madonna in der Glorie. B. 82.

BRAMER, LEONHARD. Zimmer mit einem lautenspielenden Mann und einer Frau vor einem Spiegel.

HARLINGEN, FEDDES VAN. Die Verspottung Christi. Van der Kellen 5.

DERSELBE. Das Tischgebet. K. 19.

REMBRANDT. Die Flucht nach Ägypten im Geschmack Elsheimers. B. 56. Rovinski IV. Zustand.

DERSELBE. Die grofse Auferweckung des Lazarus. B. 73. R. V.

DERSELBE. Der Tod der Maria. B. 99. R. I.

DERSELBE. Der Tod der Maria. B. 99. R. III.

DERSELBE. Die Landschaft mit den drei Hütten. B. 217. R. I.

DERSELBE. Die Landschaft mit dem viereckigen Turm. B. 218. R. I.

DERSELBE. Die Landschaft mit dem Turm. B. 223.

DERSELBE. Die Landschaft mit dem Boot. B. 236. R. I.

DERSELBE. Bildnis des Jan Antonides van den Linden. B. 264. R. I.

DERSELBE. Bildnis des jungen Haaring. B. 275. R. I.

DERSELBE. Bildnis des Dr. Tolling. B. 284. R. III.

BOTH, JAN. Die Kühe am Wasser. B. 8.

VERSCHURING, HENDRIK. Die Reisenden. B. 2.

ROBETTA, CRISTOFORO. Der junge an den Baum gebundene Mann. B. 17.

DERSELBE. Herkules die Hydra tötend. B. 21.

RAIMONDI, MARCANTONIO. Die heilige Familie unter der Palme. B. 62.

DERSELBE. Die Marter der heiligen Felicitas. B. 117.

DERSELBE. Bacchus als Kind von zwei Satyrn getragen. B. 230.

RAIMONDI, MARCANTONIO. Venus und Amor. B. 311.

MEISTER MIT DEM WÜRFEL. Apollo und Marsyas. B. 31.

PIRANESI, GIOVANNI BATTISTA. Ein reichhaltiges, 1266 Blätter umfassendes Werk seiner Radierungen in 26 Foliobänden.

WATSON, THOMAS. Henrietta Countess of Rochester. Schabkunstblatt.

DERSELBE. Frances Lady Whitmore. Schabkunstblatt.

DERSELBE. Frances Duchess of Richmond. Schabkunstblatt.

B. BÜCHER MIT KUPFERSTICHEN

Todten-Tantz. Wie derselbe in der ... Stadt Basel ... zu sehen ist. Basel 1625. Oktav.

(Longus), Les Amours Pastorales de Daphnis et Chloë. 1718. Mit Kupferstichen von B. Audran und J. B. Scotin. Oktav.

(Montesquieu), Le Temple de Gnide, ... Avec Figures Gravées par N. Le Mire ... d'après les dessins de Ch. Eisen. Paris 1772. Der Text in Kupfer gestochen. Quart.

C. HOLZSCHNITTE

DÜRER, ALBRECHT. Der heilige Hieronymus in der Grotte. B. 113. Flugblatt. Gedruckt zu Nürnberg durch Hans Glaser, vergl. P. III. pag. 163.

DERSELBE. Maria mit dem Kind. B. app. 14, vor dem Monogramm.

ALTDORFER, ALBRECHT. Der heilige Christoph. B. 54.

OSTENDORFER, MICHAEL. Bildnis des Caspar Othmar. Sic oculos ... nulla manus.

AMMAN, JOST. Bildnis des Feldmarschalls Georg Ludwig von Seinsheim. Andresen 21.

ITALIENISCHE SCHULE XV Jahrhundert. Der heilige Albertus und Scenen aus dem Leben des heiligen Albertus, eingeklebt in eine Lederschatulle.

MEISTER I B MIT DEM VOGEL. Der heilige Sebastian. Clair obscur, unbeschrieben, 182 mm hoch, 122 mm breit.

D. BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN

Ain hipsche Tragedia von zwaien liebhabenden menschen. Augsburg, Grimm und Würsung, 1520. Oktav. Mit Holz-

schnitten des Pseudo-Burckmair genannten Meisters.

(Ulrich von Hutten), Phalarismus Dialogus Huttenicus. 1517. Oktav.

Opere del Divino Poeta Dante con suoi comenti. Venedig 1512. Quart.

E. ZEICHNUNGEN

DÜRER, ALBRECHT. Bildnis eines Goldschmieds von Mecheln. Federzeichnung 160 mm hoch, 101 mm breit. Oben am rechten Rand das Monogramm, am oberen Rand steht von DÜRER's Hand geschrieben: ein goltschmit von mechell 1520 zw antorff gemacht. Früher in der Sammlung Thomas Lawrence.

DERSELBE. Die Verkündigung Mariä. Leichtaquarellierte Federzeichnung. 312 mm hoch, 205 mm breit. Unten in der Mitte mit dem Monogramm bezeichnet. Darunter nach links zu von DÜRER's Hand in schwarzer Tinte geschrieben: vm ein pfund. Studie zu dem Holzschnitt des Marienlebens B. 83.

GELLÉE, CLAUDE (LORRAIN). Waldlandschaft. Sepiazeichnung. 252 mm hoch, 402 mm breit.

DERSELBE. Italienischer Hafen mit untergehender Sonne. Weifsgehöhte Sepiazeichnung. 271 mm hoch, 421 mm breit.

LIPPMANN

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

An Geschenken erhielten wir in diesem Vierteljahr: von Herrn Schumacher zwei ägyptische Skarabäen aus einem Grabe bei Akka in Palästina, von Herrn Golenischeff in Petersburg die Abgüsse der Köpfe von zwei Statuen Amenemhets III im Stil der sogenannten Hyksosköpfe.

Durch gütige Vermittelung des Herrn Dr. Reinhardt in Kairo konnte eine Reihe von Erwerbungen gemacht werden, unter denen die folgenden besonders erfreulich sind:

Drei Reliefs aus Gräbern des n. R. in Memphis, darunter eines von ungewöhnlicher künstlerischer Bedeutung, das wahrscheinlich aus dem Grabe des Nefer-ronpet, Hohenpriesters von Memphis unter Ramses II (um 1350 v. Chr.), stammt. In der oberen Reihe die klagende Witwe und die Gärtner und Unterbeamten des Ptah-Tempels, die unter Wehklagen Lauben für die Totenfeier errichten. Unten der Leichenzug: dem Sarge folgen zwei Söhne des Verstorbenen und die sämtlichen höchsten Beamten des Landes. Der Gegensatz zwischen der leidenschaftlichen Klage der Angehörigen und Diener und der gemessenen Trauer dieser Würdenträger ist vortrefflich zum Ausdruck gebracht.

Mamorstatue der Isis in römischem Stil mit einer Schlange und einem Korbe. Tadellos erhalten.

Hölzerne bemalte Totenbahre römischer Zeit, für zwei Kinder Apollonius und Djidjoi, bestimmt. Die Langseiten in Form von Löwen, die Schmalseiten in durchbrochener Arbeit.

Zehn thönerne Masken in griechischem Stil von Mumien aus Kum-Mêr bei Samhud, Porträts der Toten.

Aufserdem eine gröfsere Anzahl kleinerer Altertümer, die unsere Sammlung in wünschenswerter Weise ergänzen, und Bruchstücke hieratischer Papyrus, anscheinend Briefe aus der Zeit nach dem neuen Reiche.

Durch Vermittelung des Herrn Professor Belger wurde die Kalksteinfigur eines gewissen Entef erworben, eine gute Arbeit des mittleren Reiches (um 2000 v. Chr.).

Die Sammlung der Photographien wurde um etwa 50 Blätter vermehrt.

ERMAN

G. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

Eine ausnehmend vielseitige und umsichtig beschaffte Sammlung ist der indischen Abteilung als schätzbares Geschenk durch Herrn Dr. Baefsler zugegangen, bei Rückkehr von mehrjährigen Reisen. Aufserdem sind Geschenke zu verdanken: Herrn Meifsner in Deli, Herrn Gerini in Bangkok, Herrn Eickhoff, Herrn Professor Dr. Lewin und Herrn Professor Hein. Angekauft wurde eine Sammlung aus dem Sulu-Archipel.

Für die chinesische Abteilung sind von dem Gesandten a. D. v. Brandt den früheren Bereicherungen schenkweise Ergänzungen zugefügt. Ein anderes Geschenk ist von Herrn Konsistorialrat Dalton eingegangen und aus den durch Herrn Dr. Ehrenreich aus seinen Reisen zurückgebrachten Sammlungen konnten Ethnographica von den Ainos angekauft werden, sowie japanische Kakemonos.

Für die afrikanische Abteilung sind Herrn Sanitätsrat Dr. Bartels Geschenke an Photographien zu danken, ebenso Herrn Professor Dr. Joest, und willkommene Sammlungsstücke wurden durch Herrn Hauptmann Herold (aus seinem Aufenthalt im Togogebiet), Herrn Kallenberg (aus Ostafrika) und Herrn Kraatz geschenkt. Durch die Kolonial-Abteilung des Auswärtigen Amtes ging eine Sammlung Herrn Conrads ein und von Herrn R. Franke konnte eine umfangreiche Sammlung (aus Ostafrika) angekauft werden, sowie von Herrn Dr. Reinhardt, Herrn Rindermann und Herrn Kallenberg.

Im Austausch mit dem Museum in Leiden wurden Sammlungsstücke aus verschiedenen Teilen Afrikas erworben.

Die amerikanische Abteilung ist durch Herrn Dr. Hoffmann in Washington beschenkt, sowie durch Herrn Regierungsbaumeister Guttmann und Herrn C. Künne.

Aus der ecuadorischen Ausstellung in Chicago sind Altertümer durch Herrn Gualberto Perez in Guayaquil dem hiesigen Museum geneigtest übergeben.

Die von Herrn Strebel in Hamburg angekauften Sammlungen wissenschaftlich hohen Wertes, weil durch methodisch ausverfolgte Ausgrabungen beschafft, konnten durch weitere Erwerbungen ergänzt werden.

Eine Nachbildung des Goldflofs von Guatavita, welche die Verwaltung des Museums für Völkerkunde in Leipzig nach der dort befindlichen anzufertigen gestattete, findet sich jetzt auch im hiesigen Museum, als soweit einziger Ersatz des für dasselbe bestimmten Originals, das auf dem Wege dahin leider zu Grunde gegangen ist (infolge eines Speicherbrandes).

BASTIAN

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG.

Geschenke. Herr stud. med. P. Reinecke in Westend: Feuersteinsplitter vom »Heidenberge« bei Biesenthal, Thongefäfse und eine eiserne Fibel von Rüdnitz, Kr. Oberbarnim. Herr Lehngutsbesitzer W. Grieben in Seebeck: wendische Gefäfsscherben von Seebeck, Kr. Ruppin. Herr Ingenieur Herrmann in Pankow: eine grofse eiserne Nadel, einen eisernen Gürtelhaken, Bronze-Spiralröhrchen u. s. w., sowie eine ornamentierte Urne von Vehlefanz, Kr. Osthavelland. Herr Civil-Supernumerar Reiche in Pankow: eine grofse bronzeplattierte Eisennadel und andere kleinere Fundstücke von Vehlefanz. Herr Handelsgärtner H. Finn in Dom. Pinnow: ein Steinbeil, Nucleus, Bohrer und Splitter von Feuerstein, gefunden zwischen Dom. Pinnow und Borgsdorf, Kr. Niederbarnim. Herr Kreisphysikus Dr. Siehe in Kalau: ein kleines Thongefäfs von Alt-Döbern, Kr. Kalau. Herr Theodor Wilke in Guben: eine Buckelurne von Starzeddel, Kr. Guben, und eine Urne der La Tène-Zeit von Guben. Herr Professor Dr. Jentsch in Guben: ein kleines Thongefäfs von Strega, drei Thonperlen und einen Bronze-Nadelkopf von Starzeddel, sowie zwei Bronzenadeln von Reichersdorf im Kreise Guben. Herr Bürgermeister Wallbaum in Belzig: ein wendisches Thongefäfs und verkohlte Getreidereste von einer Ansiedelung bei Platkow, Kr. Lebus. Herr Rektor Dr. Weineck in Lübben: ein grofses, reichverziertes Thongefäfs von Aurith, Kr. West-Sternberg, ein kleineres Gefäfs aus der nördlichen Lausitz und zwei Steingeräte aus Urnen. Herr Ziegeleidirektor Beyrich in Lübars: ein kleines Thongefäfs von Lübars, Kr. Niederbarnim. Herr Bauernhofbesitzer C. Piper in Blumberg: einen Steinhammer von Blumberg, Kr. Landsberg a. W. Herr Lehrer Penitzka in Baitz: eine Urne, ein kleines Beigefäfs, einen Thonwirtel, fünf Glasperlen und ein Bronzefragment von Kuhbier, Kr. Ostprignitz, sowie einen Spinnwirtel von Baitz, Kr. Zauch-Belzig.

Ankäufe. Eine Anzahl Buckelgefäfse und Bruchstücke von Thongefäfsen von Tammendorf, Kr. Krossen. Eine grofse Anzahl

von Thongefäfsen nebst Beigaben aus Bronze und Eisen von Neuendorf, Kr. Krossen, und Guben. Ein Thongefäfs und ein gröfserer Scherben von Vogelsang, Kr. Guben.

Ausgrabungen im Auftrage der Generalverwaltung. Eiserne Lanzenspitze, Pfeilspitze, Messer und wendische Thonscherben von Seebeck, Kr. Ruppin. Thongefäfse aus Hügelgräbern bei Lüsse, Kr. Zauch-Belzig. Thongefäfse aus zwei Gräbern mit Steinpackungen von Lübars, Kr. Niederbarnim.

PROVINZ SCHLESIEN.

Geschenk: Herr Ed. Johnke in Wohlau: eine gröfsere Anzahl von Thongefäfsen aus dem Gräberfelde von Buschen, Kr. Wohlau.

Ankäufe. Steinhammer, kleine Thongefäfse, Bronze- und Eisenbeigaben von Buschen, Kr. Wohlau. Urnen, Beigefäfse und Beigaben von Tschammer-Ellguth, Kr. Grofs-Strehlitz.

PROVINZ SACHSEN.

Geschenke: Herr Forstmeister Brecher in Grünewalde bei Schönebeck a. Elbe: Urne, Beigefäfschen, Thonwirtel, Steinmeifsel und Knochengeräte von Plötzky, Kr. Jerichow I. Herr Pfarrer Kluge in Arneburg: einen kleinen Thonlöffel vom Galgenberge in Arneburg, Kr. Stendal. Herr Max Reinhardt in Althaus-Leitzkau: Urnen und Beigaben von Leitzkau, Kr. Jerichow I. Herr Otto Kowalsky in Seehausen: eine Urne vom »Tannenkrug«, Kr. Osterburg.

Ankäufe. Ein Bronze-Lappencelt von Herzberg, Kr. Schweinitz. Steingeräte und Thongefäfse von Merseburg und Umgegend. Zwei Urnen und Scherben mit Schachbrettmuster von Wallwitz, Kr. Jerichow I. Ein zerbrochener Gold-Armring, Goldblech-Fragmente und Bruchstücke dazugehöriger Thongefäfse von Wedringen, Kr. Neuhaldensleben. Eine Urne und Steinwirtel von Burghessler, Kr. Eckartsberga.

PROVINZ HESSEN-NASSAU.

Geschenk: Herr Fabrikbesitzer Ad. Wagner in Berlin: Bruchstück (Doppeltülle) eines Thongefäfses aus den römischen Töpfereien von Heddernheim, Mainkreis.

RHEINPROVINZ.

Geschenk. Herr Geschäftsführer Busse in Berlin: eine römische Thonlampe von Kreuznach.

Ankäufe. Grabfund der La Tène-Zeit: Bronzefibel, -Armringe, -Halsringe und zwei eiserne Lanzenspitzen von Brey, Kr. St. Goar. Bronzeschwert von Trier. Kleines Thongefäfs mit Bronzefibel von Gladbach, Kreis Neuwied. Bronzefunde von Halsenbach und Gondershausen, Kr. St. Goar, von Naunheim und Münstermaifeld, Kr. Mayen, von Cobern und Weifsenthurm, Kr. Coblenz, und ein Messerknauf aus Bronze von Aachen. Fränkische Gräberfunde von Niederbreisig, Kreis Ahrweiler, und Weifsenthurm, Kr. Coblenz. Bronzeringe und Fibeln von Raeren, Kreis Eupen. Zwei kleine fränkische Grabsteine von Leudesdorf, Kr. Neuwied. Grofse fränkische Bronze-Zierscheibe von Aachen. Fränkische Eisenfibel mit Silbertauschierung von Niederbreisig, Kr. Ahrweiler. Thongefäfse vorrömischer Zeit von Siegburg, Heumar, Thurn und Dünnwald.

PROVINZ HANNOVER.

Geschenke. Herr Hofbesitzer Ficke in Schukamp: einen grofsen Steinhammer von Schukamp, Kr. Blumenthal. Herr von Stoltzenberg in Luttmersen a. R.: eine Bronzefibel von Sögeln bei Rulle. Die Elbstrom-Bauverwaltung (Ober-Präsidium der Provinz Sachsen) zu Magdeburg: zwei Lanzenspitzen und ein skramasaxähnliches, einschneidiges grofses Messer aus Eisen von Hitzacker, Kr. Dannenberg. Herr Vollhöfner Wrede in Benrode: eine Urne von Benrode, Kr. Burgdorf.

Ankäufe. Bronze-Armband und Doppelspirale von Osnabrück, Grabfunde von Engter bei Osnabrück. Eine gröfsere Anzahl von Thongefäfsen und Beigaben von Altenwalde, Kr. Lehe. Kleiner Thonnapf von Uetze, Kreis Burgdorf, und ein grofses poliertes Feuersteinbeil von Langlingen bei Uetze.

MECKLENBURG-SCHWERIN.

Ankauf. Bruchstück eines Steinhammers von Dargun, Steinbeil und defekter Steinhammer von Neukalen in Mecklenburg-Schwerin.

ANHALT.

Ankäufe. Steinhammer von Cöthen, 11 Thongefäfse und ein Bronze-Armring von Buro bei Coswig.

THÜRINGEN.

Ankäufe. Drei defekte Steinbeile von Sonnendorf in Sachsen-Weimar. Eine Urne, kleiner Bronzering und Flintstücke von Apolda in Sachsen-Weimar. Ein Steinhammer von Eckelstedt in Sachsen-Meiningen. Eine Bronze-Lanzenspitze aus Thüringen.

BAYERN.

Ankäufe. Hügelgräberfunde von Deusmauer in der Oberpfalz. Kurzes Bronzeschwert von Lindau am Bodensee. Hügelgräberfunde von Dietldorf und Emhofen in der Oberpfalz.

HESSEN-DARMSTADT.

Ankäufe. Gewebereste von Mainz. Steinhammer, ebendaher. Zwei Bronzebarren von Castel bei Mainz. Bronzenadel und eiserne Trense von Mainz. Fünf Bronzefibeln von Bingen, Rheinhessen.

ELSASS-LOTHRINGEN.

Ankäufe Durchlochte, als Amulet getragene meroving. Goldmünze von Strafsburg, Grabfunde von Puberg und Rohrweiler. Bronze-Armringe von Strafsburg Zwei Bronzecelte von Schiltigheim bei Strafsburg und Marlenheim. Bronzecelt und fränkische Funde von Hagenau.

BADEN.

Ankäufe. Zwei Kollektionen von Stein-, Horn- und Knochengeräten, Thongefäfsen u. A. aus den Pfahlbauten von Bodman am Bodensee.

WÜRTTEMBERG.

Ankäufe. Bronze-Armringe von Bietigheim. Bronzenadel und fünf Armringe von Rottenburg. Bronzecelt von Wangen am Bodensee. Gipsabguss einer januskopfigen Steinfigur von Holzgerlingen.

RUSSLAND.

Geschenk. Herr Geheimer Medizinalrat Professor Dr. R. Virchow in Berlin: eine kleine Bronzefigur aus dem Kaukasus.

GRIECHENLAND.

Ankauf. Eine gröfsere Anzahl von Obsidianmessern und -Nuclei von der Insel Milo.

ÖSTERREICH-UNGARN.

Geschenk. Herr stud. med. P. Reinecke in Westend: Gefäfs-Bruchstücke von Déva in Siebenbürgen und aus der Tominzhöhle bei St. Canzian im Küstenlande.

Ankäufe. Eine Kollektion ungarischer Bronzegeräte. Ein grofser Bronze-Tutulus aus Ungarn; zwei Lanzenspitzen von Bronze, ebendaher. Zwei Gipsabgüsse von Steinreliefs aus dem Nationalmuseum in Budapest, Frauen des germanischen Stammes der Eravisker darstellend. Bronzedolch, Ring und Pfeilspitze von Kourim in Böhmen.

ITALIEN.

Ankäufe. Zwei longobardische Blattgoldkreuze. Zwei Steinbeile von Ferrara und eine Bronzefibel von Bologna. Bronzeschnallen, Pincette und kleine Ringe von Perugia.

SCHWEIZ.

Ankäufe. Steinbeil mit Hornfassung und Schaft, Feuersteinsäge mit Fassung, eiserner Schildbuckel und Bronzemesser aus den Kantonen Neuenburg und Basel. Grabfund und grofse Eisenschnalle von Freiburg, sowie drei Bronze-Armringe von Montreux und aus dem Tessin, sowie eine burgundionische Bronze-Gürtelschnalle von Neuenburg. Bronze-Gürtelschnalle aus dem Tessin.

FRANKREICH.

Ankäufe. Eine Sammlung von Thongefäfsen, Bronzen und Eisengerät von Hermes, Dpt. de l'Oise. 38 Steinperlen von Abbeville, Dpt. Somme. Bronze-Lanzenspitze von Périgueux, Dpt. Dordogne. Zwei Steinbeile, Bronzecelte und Lanzenspitzen aus verschiedenen Fundorten, Bronzenadeln, Messer und Thonwirtel aus dem Lac du Bourget in Savoyen. Eine Lanzenspitze, vier Celte und sechs Armringe aus Bronze von verschiedenen Fundorten. Fünf Steinbeile von Perigueux

Zwei Kollektionen von Bronzegeräten aus verschiedenen Fundorten und Feuersteingeräten von Laugerie basse.

SPANIEN.

Ankauf. Bronzefibeln u. A. von Tarragona.

ENGLAND.

Ankauf. Zwei Beile, eine Lanzenspitze und einen Armring von Bronze aus Irland.

VOSS

H. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Ankäufe

BRONZEKAPSEL für eine Medaille. Italien, XVI Jahrh.

KOHLENBECKEN, Kupfer getrieben. Italien, XVI Jahrh.

TABAKSDOSE in Silber und Email, bezeichnet »les frères Jordan et Lautier à Berlin.« Mitte XVIII Jahrh.

BILDTAFEL auf Holz, Temperafarben mit Reliefvergoldung. Deutschland, XV Jahrh.

PORZELLANTELLER aus der Fabrik der Medici. Florenz, XVI Jahrh.

MAJOLIKATELLER, in Weifs und Blau dekoriert. Venedig, XVI Jahrh.

TABAKSPFEIFE, Holz geschnitzt mit Silber beschlagen, mit einem Frauenkopf. Deutschland, XVIII Jahrh.

Geschenke

Herr Thiem in Niederschönweide: Wäschepresse, XVII Jahrh.

Herr G. Lewy: Porzellankanne von Gotzkowsky. Berlin, 1761/63.

Herr Epstein in Breslau: Stab einer Kasel; Endstück eines polnischen Shawls; Baumwollenstoff, Italien.

Herr von Schröder: 129 Kunstwerke und kunstgewerbliche Arbeiten und zwar: Gemälde, Möbel, Majoliken, Glas, Stoffe und Gerät in Silber, Bronze, Kupfer, Messing, Zinn und Eisen (z. T. für Provinzial-Museen bestimmt).

Fräulein Preufser in Stettin: Taschenuhr und Chatelaine, Gold. XVIII Jahrh.

Herr Hof-Antiquar J. A. Lewy: Fayence-Vase. Münden, XVIII Jahrh.

Herr Dr. Deibel in Wien: 65 japanische und chinesische Arbeiten in Lack, Fayence, Bronze, Chalcedon, Elfenbein und Holz und eine silberne Schale aus dem Kaukasus.

Frau Herrmann: Tuch, gedruckt; Täschchen mit Blumen; Täschchen mit Perlstickerei.

Leihgaben

Herr Graf von Oppersdorff: Tisch mit intarsierter Tischplatte. Deutschland, XVI Jahrh.

Arbeiten neuerer Industrie

Seine Königliche Hoheit Prinz Georg von Preufsen: Ölgemälde, Kopie von Raffaels Transfiguration. Gemalt von Girolamo Palumbo.
Als Geschenk für eine Berliner Kirche bestimmt.

Herr Thomas Wardle in Leek: Kopie des in Bayeux befindlichen gestickten Wandbehanges: Darstellung der Eroberung Englands durch die Normannen.

Fräulein von Förster: Spiegel in Silber gefasst. Geschenk des türkischen Sultans an die Ausstellerin.

Herr Burda: Lederkassette für Zeichnungen. Geschenk der Vereinigung Berliner Architekten an Herrn Architekt Fritsch. Entwurf von Baumeister Seeling, Ausführung von Burda.

Herr Direktor Ernst Ewald: Album und Adresse. Dem Aussteller gewidmet von den Lehrern bezw. Schülern der Unterrichts-Anstalt zum 25 jährigen Jubiläum der Anstalt.

Herr F. P. Krüger: Zwei Radabweiser, Schmiedeeisen.

Herr Geh. Legationsrat Dr. von Mohl: Zwei Rookwood-Fayencen.

Frau Baronin von Bistram in Raschwitz: Gruppe, Holz geschnitzt, von Bildhauer Ruppe.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Erworben wurden: für die Bibliothek 177 Werke und 364 Einzelblätter; für die Ornamentstichsammlung 47 Nummern, darunter eine Sammlung japanischer Musterbücher (Geschenk des Eisenbahndirektors Rumschöttel in Tokio); 31 Blatt dekorativer Handzeichnungen (Vermächtnis des Baron von Schröder); eine Auswahl moderner englischer Druckwerke u. A.

JESSEN

III. UNTERRICHTS-ANSTALT

Schuljahr 1893/94.

Das Sommerquartal wurde am 2. April 1894 begonnen und am 30. Juni 1894 geschlossen. Die Zahl der Schüler betrug:

	Tagesschüler		Abend-schüler	Zu-sammen
	Voll-schüler	Ho-spitanten		
Schüler . . .	79	1	157	237
Schülerinnen	27	2	37	66
Summa . .	106	3	194	303

von denen insgesamt 516 Plätze belegt wurden.

EWALD

II. NATIONAL-GALERIE

Erwerbungen im 2. Vierteljahre 1894.

HANDZEICHNUNGEN.

PETER BECKER. Strafse in Greifenstein bei Wetzlar. Aquarell.
F. HORUP. (†) Golf von Palermo. Blei.
DERSELBE. Italienische Landschaft. Feder.
JOSEF ANTON KOCH. (†) Zwei Landschaften. Feder.
FR. OVERBECK. (†) Bildnis des Inspektors Wintergerst. Blei.
DERSELBE. Italienischer Bauer. Aquarell.
FR. OVERBECK. (†) Italienischer Bauer am Tisch. Aquarell.
DERSELBE. Bauernmädchen, Wasser schöpfend. Blei.
DERSELBE. Bauernstube. Blei.
DERSELBE. Familienscene. Blei und Wasserfarben.
DERSELBE. Bauernstube. Aquarell.
DERSELBE. Bauernhof. Aquarell.
DERSELBE. Dorfkirche. Aquarell.
DERSELBE. Lesendes Mädchen. Kreide.
DERSELBE. Frauenkopf. Aquarell.
M. V. SCHWIND. (†) Türken und Türkinen auf einem Balkon rauchend. Aquarell.
DERSELBE. Ritter Kurts Brautfahrt. Ölskizze.
E. V. STEINLE. (†) Schneewittchen. Aquarell.
DERSELBE. Adam und Eva, das Gebot empfangend. Blei.
DERSELBE. Adam und Eva. Kreide.
DERSELBE. Jakob kämpft mit dem Engel. Blei.
DERSELBE. Der Prediger in der Wüste. Blei.
DERSELBE. Zuhörer aus der Bergpredigt. Kreide.
DERSELBE. Jesus am Ölberge mit den Jüngern. Aquarell.
DERSELBE. Die thörichten Jungfrauen. Entwurf. Feder.
DERSELBE. Die heilige Julia. Blei.
DERSELBE. Leben des heiligen Paulinus des Einsiedlers. Feder.
DERSELBE. Die tiburtinische Sibylle schaut den Erlöser mit seiner Mutter in einer Wolke. Blei.
DERSELBE. Vier Stationsbilder für die Kreuzwegkapelle an der Ägidien-Kirche in Münster i. W. Kreide und Wasserfarben.
DERSELBE. Ein Bischof verteilt Gaben an Arme. Feder.
DERSELBE. Kompositionen zu einer Sage. Blei.
DERSELBE. Der Henker aus dem Urteile Salomonis. Blei.
DERSELBE. Bildnis des Malers Jos. v. Führich. Blei.
DERSELBE. Fréderic Leighton und Enrico Gamba. Kohle.
DERSELBE. Bildnis des Malers Ph. Veit. Blei.
DERSELBE. Kopf des Falstaff. Blei.
DERSELBE. Studie zum Kopf des Türmers Blei.
DERSELBE. Vier Blatt Gewand- und Handstudien zu den Engeln im Kölner Dom. Blei und Kreide.

E. V. STEINLE. (†) Studie zum Mantel der Madonna in der katholischen Kirche zu Wiesbaden. Sepia, weifs gehöht.

DERSELBE. Studie zum Gewand der Madonna des Herz-Jesubildes in Wien. Kreide.

DERSELBE. Studie zum Gewande der heiligen Elisabeth von Thüringen. Blei.

DERSELBE. Mantelmotiv einer Frauenfigur. Blei.

DERSELBE. Mantelmotiv einer Männerfigur. Blei.

DERSELBE. Madonna im Garten. Kohle. Karton.

DERSELBE. Die apokalyptischen Reiter. Kreide. Karton.

DERSELBE. Bild der modernen Kultur. Blei.

DERSELBE. Himmelskönigin. Blei.

DERSELBE. Bildnisse der Maler: Veit, Settegast, Chr. Becker und Jac. Binder. Blei.

PH. VEIT. (†) Allegorie. Blei.

DERSELBE. Entwurf zu einem Freskobilde für das Städelsche Institut in Frankfurt a. M. Aquarell.

A. LUTTEROTH. Campo santo zu Genua. Aquarell.

DERSELBE. Auf Elba. Aquarell.

E. M. GEYGER. Fünf Blatt Studien zu seiner Original-Radierung: Affen-Disputation. Blei.

H. PRELL. Drei Aquarellen nach seinen Wandbildern im Rathause zu Hildesheim: 1. Herman der Cherusker, 2. Einzug des Bürgermeisters Brandis in Hildesheim, 3. Kaiser Wilhelm der Siegreiche.

JULIUS SCHOLTZ. (†) Gastmahl der Generale Wallensteins. Ölskizze.

Gesamtaufwand rund 14450 Mark.

Seit Juni ist im 2. Corneliussaale eine Ausstellung von amerikanischen Holzschnitten eröffnet worden. Die hervorragenden Meister, wie W. B. CLOSSON, F. S. KING, F. FRENCH, R. C. COLLINS, TH. JOHNSON, KRUELL, waren mit zahlreichen Beispielen ihrer Kunst vertreten, und von dem verstorbenen J. F. JUENGLING hatte Herr Edmund von Koenig in Heidelberg eine Sammlung vorzüglicher Probedrucke in dankenswerter Weise dargeliehen.

JORDAN

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.



Fünfzehnter Jahrgang | No. 4. | 1. Oktober 1894

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

BEILAGE ZU NO. 4

EIN ANTIKES MARMORRELIEF DER KÖNIGLICHEN MUSEEN IN BERLIN

Herr Professor Carl Robert hat in dem neuesten Heft der von ihm redigierten Zeitschrift Hermes (Bd. XXIX 1894 S. 417—421) nachzuweisen versucht, dass ein vor kurzem aus dem Besitz des Grafen von Prokesch in den der Berliner Museen übergegangenes Marmorrelief (vergl. Bd. XIV Spalte III dieser Zeitschrift) eine Fälschung des XIX. Jahrhunderts sei. Während Herr Geheimrat Kekulé, gegen dessen Bemerkungen im Archäologischen Anzeiger 1893 S. 77 Herr Professor Robert sich vorzugsweise wendet, für mehrere Wochen von Berlin abwesend und der Möglichkeit erneuter Untersuchung des Originals beraubt ist, halte ich es für geboten, die mit grofser Bestimmtheit auftretende Behauptung nicht längere Zeit unwidersprochen zu lassen. Ohne ihm vorgreifen zu wollen, hole ich vor allem nach, was der Aufsatz des Herrn Professor Robert vermissen lässt, indem ich diejenigen Abbildungen der Einzelheiten vorlege, welche den Leser in den Stand setzen werden, über die der Nachprüfung dringend bedürftigen Behauptungen sich ein eigenes Urteil zu bilden, und begleite dieselben mit den nötigen erläuternden Bemerkungen. Ich lasse dabei ununtersucht, ob die von Herrn Professor Robert versuchte Beweisführung in sich als bündig und der Vorgang, welchen er annimmt, als wahrscheinlich oder auch nur verständlich anzuerkennen wäre und beschränke mich auf Erörterung der angeblich belastenden Thatsachen.

Die Punkte, welche Herr Professor Robert zur Begründung seiner Ansicht in Betracht zieht, sind die folgenden:

1. »Die Darstellung, ein sitzender Mann, umgeben von vier Personen verschiedenen Alters und Geschlechts, sämmtlich ohne bestimmte Aktion und ohne Verbindung miteinander, sämmtlich, wenn sie überhaupt etwas thun, in tiefes Meditieren versunken, also ein sinnender Lehrer im Kreise seiner sinnenden Schüler, das, in Verbindung mit dem Fundort, muss jeden zunächst auf den Gedanken an Plato bringen.« Als zwingend hat sich diese Folgerung bisher nicht erwiesen, da, soviel hier bekannt, vor Herrn Professor Robert angesichts des Reliefs niemand auf den Gedanken an Plato gekommen war. Was den Fundort betrifft, so ist das Relief von dem Vater des Herrn Grafen von Prokesch in Athen beim Ölwald gefunden. Nun ist der attische Ölwald grofs; es giebt tausende von Stellen, auf welche obige Angabe ebensogut passt, wie auf die Akademie, und es fehlt jeder Anlass gerade sie herauszugreifen und eine Beziehung zu ihr und ihrem Stifter anzunehmen. Wenn die auf S. 417 richtig wiedergegebene Fundnotiz sogleich auf S. 418 in die Behauptung verwandelt wird, das Relief sei »in der Gegend der Akademie gefunden«, so ist dies geeignet, einen nicht sehr aufmerksamen Leser in bedenklicher Weise irre zu führen. Lässt man aber, wie man muss, die angebliche Beziehung zur Akademie aufser Betracht, so wird die Deutung des Reliefs auf einen »sinnenden Lehrer im Kreise seiner sinnenden Schüler« angesichts der Abbildung (No. 1 der anliegenden Tafel I) — schwerlich

naheliegend oder auch nur zulässig erscheinen. Den Eindruck von »Meditieren« machen die ruhig dastehenden Figuren in keiner Weise, und wenn ein etwa fünfzigjähriger Mann mit zwei anderen von etwa 40 und 60 Jahren, und mit einem Knaben und einem halbwüchsigen Mädchen gesellt erscheint, so wird es schwer irgend ein Moment herauszufinden, welches dafür spräche, in diesen letzteren vier Personen einen »Kreis von sinnenden Schülern« zu erkennen.

2. »Der Kopf der sitzenden Hauptfigur zeigt mit der Florentiner (sogenannten Plato-) Büste, namentlich mit deren Abbildung in Viscontis Ikonographie, eine Ähnlichkeit, die schwerlich zufällig sein dürfte«, und da die Büste, wie wir jetzt wissen, mit Plato nichts zu thun hat, soll jene Ähnlichkeit den durch Visconti irre geführten Fälscher verraten. Der Kopf ist unter No. 2—5 der Tafel I in Vorder- und Seitenansicht mit den Abbildungen aus Viscontis Ikonographie in photographischer Wiedergabe zusammengestellt. Jeder Unbefangene wird urteilen, dass beide einander so ähnlich sind, wie bärtige griechische Köpfe des gleichen Lebensalters zu sein pflegen, dass aber jede Übereinstimmung in individuellen, porträthaften Zügen fehlt.

3. »Noch gröfser aber, und, wie mich däucht, schlechterdings unbestreitbar ist die Ähnlichkeit des hinter dem Sitzenden stehenden Mannes .... mit dem Aristoteles Spada«, dessen Deutung auf Aristoteles gleichfalls zum mindesten unwahrscheinlich geworden ist, so dass auch hier die Ähnlichkeit zu einem Verdachtsmoment werden würde. Aber auch hier zeigt die Nebeneinanderstellung beider Köpfe (No. 8 und 9 der Tafel II) dieselbe Art der Verwandtschaft und denselben Mangel an Übereinstimmung im Individuellen.

4. Der ältere, stehende Mann war von Geheimrat Kekulé mit Menander verglichen worden. »Ich bekenne«, sagt Herr Professor Robert, »dass ich, trotz dem mangelnden oder nur ganz schwach angedeuteten Bart, von Anfang an vielmehr an Demosthenes erinnert worden bin, namentlich an die Abbildung bei Visconti Icon. gr. XXIXa. Wiederholte Betrachtung hat diesen Eindruck immer mehr befestigt, und er war bei mir bereits fest eingewurzelt, als mir die Erinnerung kam, dass ja in der That Demosthenes wiederholt als Zuhörer Platons bezeichnet und so auch in der Schülerliste bei Diogenes Laertius III 31 aufgeführt wird.« Der Kopf des Reliefs und die Viscontische Abbildung sind unter No. 6 und 7 der Tafel II nebeneinander reproduziert, und zwar ist die letztere ebenso wie die des Plato aus der Mailänder Ausgabe entnommen, nach welcher Herr Professor Robert citiert. Es giebt ja kein Mittel, um zu vermeiden, dass gelegentlich durch einen noch so unähnlichen Kopf eine Erinnerung an Demosthenes erweckt werde, und dass diese Erinnerung sich in der Folge zu der Vorstellung verdichte, jener Kopf solle den Redner sogar selbst vorstellen. Aber rätselhaft wird ein solcher Vorgang immer bleiben. Um nur das Äufserlichste hervorzuheben, so hat Demosthenes in allen erhaltenen Darstellungen, auch auf dem obigen Medaillon, so schlecht es sonst sein mag, wohlerhaltenes Haupt- und Barthaar; der Kopf des Reliefs dagegen zeigt einen völlig kahlen Schädel mit spärlichen Resten von Haar über den Ohren und ist völlig bartlos. Wenn Herr Professor Robert von dem »mangelnden oder nur ganz schwach angedeuteten Bart« spricht, so ist die zweite Alternative ohne jede Spur von Begründung in dem thatsächlichen Befund. Auch in den Gesichtszügen ist schlechterdings nichts, was auch nur entfernt an Demosthenes erinnern könnte. Es ist also völlig undenkbar, dass die Figur Demosthenes habe darstellen sollen. Damit fällt aber jeder Schein eines Anlasses zu der Annahme weg, dass, wie Herr Professor Robert herausgefunden zu haben glaubte, der Verfertiger des Reliefs die Liste der Platonschüler bei Diogenes Laertius vor Augen gehabt habe und folgerichtig auch

5. jeder Anlass zu der Vermutung, dass der Schöpfer des Reliefs eine der beiden bei Diogenes erwähnten Schülerinnen des Plato »ohne Zweifel« in dem halbwüchsigen Mädchen, oder, wie Herr Prof. Robert sagt, «dem herantrippelnden Dämchen an der rechten Ecke« habe darstellen wollen. Wenn Herr Prof. Robert sogar vermutet, dass Axiothea von Phlius habe dargestellt werden sollen, weil von dieser »Diogenes berichtet, dass sie ihren Mantel nach Männerart drapiert habe, was bei der Frau des Reliefs bis zu einem gewissen Grade zutrifft«, so wird die Abbildung dem Leser ermöglichen, selbst zu urteilen, inwieweit das halbwüchsige Mädchen als eine Frau bezeichnet werden kann, und

ob seine in nichts vom Gewöhnlichen abweichende Gewandung auch nur die geringste Spur einer Drapierung erkennen lässt, auf die die Worte des Diogenes passten: *ἣ καὶ ἀνδρεῖα ἠμπίσχετο.* Auch für die wohl nur im Scherz zugelassene Möglichkeit, dass der angebliche Fälscher in dem Knaben habe Speusippos darstellen wollen, »den er sich als Neffen Platos noch in jugendlichem Alter denken mochte«, fällt jede mögliche Anknüpfung weg.

6. »Das Relief ist in jeder Beziehung ein Unicum. Das merkt man sofort, sobald man es in eine der bisher bekannten Klassen griechischer Reliefs einzureihen versucht.« So lange eine sichere Deutung nicht gefunden ist, wird eine solche Einordnung in der That nicht gelingen. Allein ist dies ein Grund, eine Fälschung anzunehmen? Die Zahl der Monumente ist nicht klein, die nicht ohne weiteres einer der grofsen »Klassen« sich einfügen. Man wird dies z. B. auch von dem viel besprochenen Veroneser Relief (Raoul Rochette, mon. inéd. T. LXXI c; Jahn, Bilderchroniken Taf. II b) sagen dürfen und trotzdem an seinem antiken Ursprung nicht zweifeln. Die Frage übrigens, ob das Relief nicht ein Grabrelief sein könne, wird denn doch eingehenderer Prüfung bedürfen.

7. Ein Unicum soll das Relief auch hinsichtlich des Reliefstils sein. »Der Reliefgrund bildet eine völlig glatte Fläche« — das ist ein Irrtum: er bildet eine unregelmäfsig bewegte, insbesondere unregelmäfsig vertiefte Fläche — »aus der die Figuren statuenartig heraustreten.« Das Relief zeigt starke Erhebung und ähnelt in der Behandlung auch vielen stärker erhobenen, namentlich kleinasiatischen Grabreliefs. Der Eindruck des Hervortretens der Figuren wird dadurch noch gesteigert sein, dass, wie gewöhnlich, der Grund stärker und wirksamer gereinigt sein mag, als die auf ihm sich abhebenden Gestalten. »Ein ungewöhnlich grofser Luftraum ist über den Köpfen gelassen.« Er ist gröfser als gewöhnlich; aber an verwandten Beispielen fehlt es keineswegs; so nähert sich auch in diesem Punkte das Veroneser Relief dem vorliegenden.

»Die Gröfsenverhältnisse sind so verschieden, dass jede der fünf Figuren ihre Proportion für sich hat.« Das wäre an sich nichts Auffälliges, da auch in der Natur jede Figur »ihre Proportion für sich hat«. Gemeint ist aber wohl, dass die Figuren jede nach einem anderen Mafsstab gearbeitet seien. Dann beruht die Behauptung auf einem Irrtum. In gröfserem Mafsstab ist nur die sitzende Figur ausgeführt; die übrigen vier Figuren zeigen durchgängig denselben Mafsstab: die beiden stehenden Männer, auf welche Herr Professor Robert hinweist, sind genau gleich grofs, der Knabe und das Mädchen nach Verhältnis ihres Alters etwas kleiner.

8. Auch die Gewänder sollen Anlass zu Bedenken geben. »Man betrachte z. B. den Mantel des Demosthenes. Er umgiebt als viereckiges Stück den Unterkörper und ist an den Hüften zu einem Wulst zusammengewunden; hier aber löst sich plötzlich ein schmaler Ansatz ab, der über die rechte Schulter gezogen den Nacken umhüllt, dann über der linken Schulter wieder zum Vorschein kommt und immer schmaler werdend von der linken Hand gefasst bis auf den linken Oberschenkel herabfällt.« Wer das Original oder die Abbildung vergleicht, wird eine ganz wohlzusammenhängende und verständliche Anordnung des Gewandes finden, deren Motive aus attischen Reliefs hinlänglich bekannt sind und nur in obiger Beschreibung verkannt werden. »Und wo ist es in der Antike erhört, dass eine Frau in solcher Weise mit beiden Händen das Gewand emporzieht, wie die Philosophin« — damit ist das halbwüchsige Mädchen gemeint — »auf unserem Relief? Scheint es doch, als ob sie durch tiefen Schmutz zu waten im Begriff stehe. Von dem blödsinnigen Gesichtsausdruck und dem modern gescheitelten Haar will ich lieber gar nicht reden.« Auf die erste Frage geben die aus einer grofsen Zahl verwandter Stücke ausgewählten drei Terrakotten in Athen und Wien Antwort, deren Zeichnungen man unter No. 10. 11. 12 der Tafel II findet. Ob der Ausdruck des ganz anmutigen Köpfchens auf dem Relief in der That demjenigen entspricht, dem wir bei Blödsinnigen begegnen, und ob an dem einfach gescheitelten Haar etwas Modernes, d. h. doch wohl Unantikes zu entdecken ist, wird der Leser angesichts der Abbildung (No. 13) selbst entscheiden.

9. Auch die Hauptfigur soll den Fälscher verraten. »Bei einer solchen Stellung des Sessels, wie sie der Künstler des Reliefs beliebt hat, kann die Lehne nicht so weit nach rechts reichen, dass der Sitzende seinen linken

Arm darauf lehnen könnte. Und auch wer nicht so indiskret ist, nach dem Ansatz des linken Oberarmes und dem Verbleib des Unterarmes zu fragen, wird sich doch über die wunderliche Drapierung des als Unterlage der Hand dienenden Gewandzipfels kaum hinwegsetzen können.« Der Sachverhalt ist der, dass der Sessel ein wenig übereck steht und die runde Lehne nicht ganz den heute anerkannten Gesetzen der Perspektive entsprechend wiedergegeben ist. Da diese Gesetze dem Altertum nicht geläufig waren und auch in der Praxis der alten Kunst eine das moderne Auge befriedigende Wiedergabe perspektivischer Verkürzungen zu den seltenen Ausnahmen gehört, so würde es eher ein Bedenken gegen die Echtheit eines Reliefs erwecken können, wenn darauf eine perspektivische Aufgabe, wie die vorliegende, ganz zutreffend gelöst erschiene. Im übrigen ist die Bewegung der Figur richtig und verständlich wiedergegeben: die durch das Gewand verdeckte, etwas zu weit nach rechts verlängerte Stuhllehne erscheint unter der linken Achsel, so dass die linke Schulter darüber hervorragt, während der ganze Arm hinter der Lehne verschwindet und erst die auf deren Oberkante gestützte Hand wieder zum Vorschein kommt.

10. Endlich soll noch eine Einzelheit auffällig sein. »Unter dem dicken Kissen auf dem Sitzbrett hat der Künstler noch einen Gegenstand angebracht, in dem man bei längerer Betrachtung ein Pantherfell mit herabhängender Kopfhaut mehr errät als erkennt. Selbst bei der Annahme, dass hier auf Mitwirkung der Farbe gerechnet war, wird man staunen, dass derselbe Künstler, der an den Händen der Figur sogar die Anschwellung unterhalb des Nagels angiebt, ein Tierfell in Marmor zu charakterisieren nicht im Stande war.« Ist wirklich gerade ein Pantherfell vom Künstler gemeint gewesen, so könnte man das allerdings nur »erraten«. Dass aber irgend ein Tierfell dargestellt sei, hat noch jeder, der das Relief betrachtet hat, auf den ersten Blick gesehen. Wenn das Fell keine Andeutung von Haaren zeigt, so kann dergleichen allerdings, wie Herr Professor Robert als möglich hinstellt, in Farbe angedeutet gewesen sein. Ebenso möglich aber ist, dass der Künstler ein enthaartes, gegerbtes Fell, also eine Lederdecke darstellen wollte, oder dass er die Haarseite des Fells nach unten gekehrt dachte, oder dass er eine untergeordnete Nebensache als solche behandelte — ein Zeugnis für seine Unfähigkeit zur Charakterisierung eines Tierfelles in Marmor, die übrigens bei einem modernen Fälscher ebenso auffällig wäre, wie bei einem alten Künstler, kann in keinem dieser Fälle daraus entnommen werden.

Ich rekapituliere:

Die Fundnotiz giebt, in ihrer Allgemeinheit, keinerlei Anhalt für eine Beziehung des Reliefs zur Akademie.

Das Relief kann keinesfalls einen »sinnenden Lehrer im Kreis seiner sinnenden Schüler« vorstellen sollen.

Von der behaupteten Ähnlichkeit der einen stehenden Figur mit Demosthenes ist auch nicht eine Spur vorhanden.

Dadurch ist der Annahme einer Benutzung der platonischen Schülerliste des Diogenes Laertius und der Deutung des halbwüchsigen Mädchens als Axiothea von Phlius aller Boden entzogen.

Die behauptete Ähnlichkeit der sitzenden und der zweiten stehenden Figur mit angeblichen Plato- und Aristotelesporträts beschränkt sich auf allgemeine Verwandtschaft zwischen griechischen Köpfen des gleichen Lebensalters.

Die gegen Einzelheiten der Ausführung, der Bewegungen, der Gewänder und des Beiwerkes erhobenen Bedenken sind hinfällig.

Dass Art und Farbe des Marmors, Erhaltungszustand, Bildhauer- und Steinmetzarbeit für den Kenner den antiken Ursprung des Reliefs aufser allem Zweifel stellen, lässt sich weder durch Worte noch durch Abbildungen beweisen. Und so bleibt nur zu hoffen, dass recht viele unbefangene und einsichtige Betrachter sich davon durch genaue Untersuchung des Originals selbst überzeugen werden.

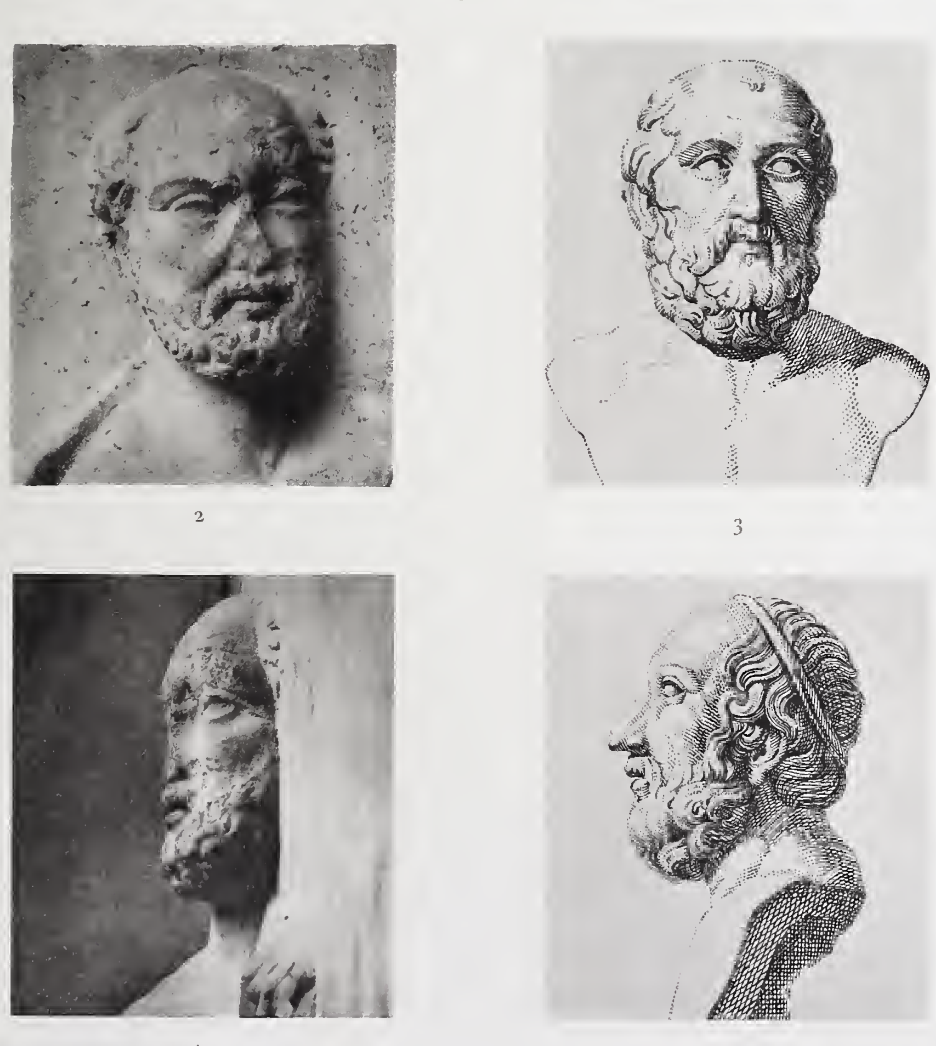
RICHARD SCHÖNE

Berlin, Ende August 1894.

Gedruckt in der Reichsdruckerei.



1



2 3

4 5

ZUR BEILAGE
DER AMTLICHEN BERICHTE
AUS DEN KÖNIGLICHEN KUNSTSAMMLUNGEN





6 7 8 9 10 11 12 13

ZUR BEILAGE
DER AMTLICHEN BERICHTE
AUS DEN KÖNIGLICHEN KUNSTSAMMLUNGEN

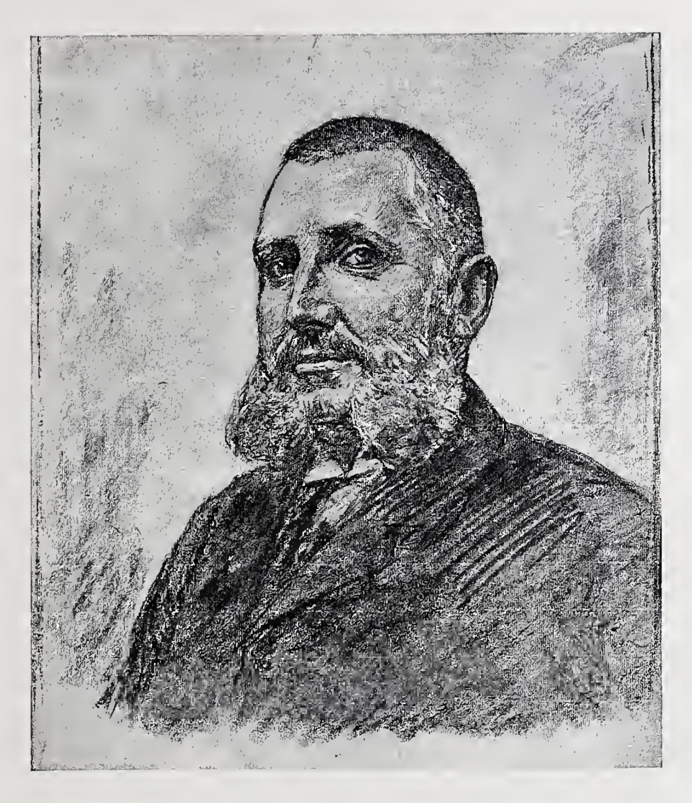


STUDIEN

UND

FORSCHUNGEN





R. Dohme

Die Herausgeber dieses Jahrbuchs erfüllen eine traurige Pflicht, indem sie zur Anzeige bringen, dass der Geheime Regierungsrath Dr. Robert Dohme, welcher seit dem Bestehen unserer Zeitschrift als deren Redakteur thätig war, am 8. November 1893 im 49. Lebensjahre verstorben ist.

Gewissenhaftigkeit und Treue, Weitblick und reiche Kenntnis, wie sie den Verstorbenen in dieser Thätigkeit auszeichneten, waren die Ergebnisse einer Lebensführung, welche in allen ihren Stadien mit der Sorge um die Gesundheit zu kämpfen hatte. Bei allem, was er unternahm, darauf gefasst, mitten in der Arbeit abgerufen zu werden, hat unser Freund doch niemals die Kraft verloren, seine Ziele so hoch zu stecken, als geböte er über unverwüstliche Gesundheit. Von dem schwarzen Grunde des dräuenden Todes hebt seine Wirksamkeit sich leuchtend ab als ein Zeugnis unbeirrbarer Seelenstärke.

Im Schatten des Berliner Königschlosses geboren hat Dohme bei gereiften Sinnen in der Baukunst den führenden Genius seines Strebens gefunden. Da die Zartheit des Körpers ihm versagte, ihr werkthätig zu dienen, ging er darauf aus, sie geistig zu erfassen, ihr forschend die Geheimnisse abzuringen. Seine erste Arbeit, welche ihm in Göttingen die Doktorwürde eintrug, behandelt die Cistercienser-Kirchen des mittelalterlichen Deutschlands, eine Studie, die nur darin die Jugend ihres Verfassers erkennen lässt, dass sie eine ganz vorurteilslose Würdigung der Denkmäler anstrebt. Mit eigenem Auge zu schauen und aus selbstgebildeter Überzeugung zu urteilen war und blieb sein eifriges Bestreben. Das bewährt in höherem Mafse die umfassende deutsche Baugeschichte, die er in seiner Vollreife als Teil

der im Groteschen Verlage erschienenen »Geschichte der deutschen Kunst« verfasst hat. In der anspruchslosen Form einer gemeinverständlichen Darlegung der Stilphasen sind hier eingreifende Forschungsergebnisse niedergelegt.

Den Mittelpunkt seines Interesses nach dieser Richtung aber bildete das Barock und das Rococo. Die graziöse Laune der Bau- und Ornamentformen des 17. und 18. Jahrhunderts hat in Dohme den verständnisvollsten Dolmetsch gefunden. In zahlreichen kleinen Studien bewegt er sich mit dem Behagen der Meisterschaft auf diesem Gebiet, das so lange Zeit von der Wissenschaft stiefmütterlich behandelt worden war. Was er uns hier darbietet, vor allem die Baugeschichte des Schlosses zu Berlin, giebt neue Unterlagen und festen Boden. Von dem Verdienst, die vielverkannte Periode der modernen Baugeschichte gewissermafsen wieder ehrlich gemacht zu haben, kommt ihm ein reichlich Teil zu.

Aber er war von Einseitigkeit weit entfernt. Wer seine Beteiligung an den Arbeiten der Sachverständigen-Kommission der K. Museen und in der Akademie des Bauwesens gekannt hat, muss die Objektivität seines Urteils rühmend anerkennen.

Die Beschäftigung mit der Kunst des Zeitalters, in welchem grofse Geistesthaten auf dem ästhetischen Gebiet mit der Genussfreude der Liebhaberei und des Sammeleifers sich vereinigen, formte das Gepräge seines Geistes. Mehr und mehr bildete sich in ihm der feine Tastsinn des Kenners aus, welcher das intime Wesen der Dinge erfasst. Wenn er auch mit grofsem Geschick sich Aufgaben allgemeinerer Art widmete, wie z. B. der Leitung und Bereicherung des Sammelwerkes »Kunst und Künstler«, so blieb doch stets das Individuelle der künstlerischen Erscheinung sein eigentliches Augenmerk. Das Feingefühl, das seine Arbeiten über Watteau zeigen, der zarte Sinn und durchgebildete Geschmack, mit welchem er die Stilistik der Kunst im Gewerbe verfolgte, offenbart den Nerv seines Wesens. Wäre ihm vergönnt gewesen, seinen Plan einer Geschichte des Wohnhauses durchzuführen, von dem wir in der Studie über das englische Haus ein Beispiel besitzen, dann würden wir um ein klassisches Buch reicher sein.

Durch die Überlieferung der Familie, aber mehr noch durch den aristokratischen Zug seines künstlerischen Wesens war Dohme auf den Dienst am Fürstenhofe hingewiesen. Schon in der Stellung als Bibliothekar Sr. Maj. des Königs versuchte er in der Verwaltung des königlichen Kunstbesitzes neue Gesichtspunkte zur Geltung zu bringen. Das hohe Verständnis, das ihm dabei von Seiten des Kronprinzlichen Paares entgegenkam, gestaltete sich zu einem Vertrauensverhältnis, welches der Stolz seines Lebens gewesen ist. Die Stellung im Hofmarschallamte, wie Kaiser Friedrich sie ihm verlieh, gab ihm Gelegenheit, bei aller Zurückhaltung, die der Dienst erheischt, durch seine Anregungen ins Grofse zu wirken. Königliches Vertrauen und liebevolle Gunst der Mächtigen mit der Hingebung zu erwidern, welche den Ernst der Aufgaben nie aufser Augen lässt, ist Dohmes höchster Ehrgeiz gewesen.

Nach schmerzvoller Entsagung ward ihm für die so kurze Spanne Zeit, die ihm noch zu wirken vergönnt war, eine Thätigkeit geboten, in welcher er das organisatorische Talent, das er schon in der Hofverwaltung und vorher einige Jahre hindurch bei der Mitarbeit an der Leitung der Nationalgalerie bewährt hatte, in neuer Form zur Geltung zu bringen, indem er das Amt des ständigen Sekretärs der Akademie der Künste übernahm. Dank seiner vielseitigen Erfahrung und seines reichen Herzens hat er auch in diesem Verhältnis eine Wirksamkeit entfaltet, die unvergessen bleiben wird. Den letzten Rest seiner Kraft setzte er daran, auch hier Pläne von nachhaltiger Bedeutung zu entwerfen.

Körperliches Leiden steigert in der schwachen Seele die Schwäche, in der starken aber die Kraft. Das hat Dohmes letzte Leistung bewiesen. Es war etwas Heroisches in der stillen Energie, womit er sich des Anspruchs der Natur zu erwehren suchte, um seine Pflicht zu thun. M. J.

DIE COLLEONI-KAPELLE ZU BERGAMO.

EIN REKONSTRUKTIONSVERSUCH

VON ALFRED GOTTHOLD MEYER

In den Ruhm der Cappella Colleoni zu Bergamo, die formen- und farbenfrohe Pracht lombardischer Renaissancedekoration auf kleinstem Raum am reichsten zu entfalten, klingt ein stetig wiederholter Tadel. Obschon man gewöhnt ist, in der lombardischen Renaissance die stilistische Folgerichtigkeit und die monumentale Gröfse toskanischer Kunst zu vermissen und sich dem Zauber dieser Kapelle auch dann nicht entzieht, wenn sie eher einem »grofsen Dekorationsstück als einem Bauwerk«[1]) gleicht, bleibt hier jener Mangel sowohl an der Fassade, wie an den wenigen noch aus der Renaissance stammenden Teilen des renovierten Inneren im Gesamteindruck besonders störend. Schon Luigi Calvi[2]) nannte die Fenster überladen und Perkins[3]) rügte am Grabdenkmal des Colleoni das Missverhältnis zwischen Last und Stütze, wie auch der »Cicerone«[4]) von diesem Monument sagt, »der überreiche plastische Schmuck entschädige nicht genügend für den mangelhaften Aufbau«. Das heutige Gesamturteil über die Cappella Colleoni darf wohl in die Worte Julius Meyers[5]) zusammengefasst werden: »Mit der gröfsten Pracht, mit einem fast verschwenderischen Reichtum des Details ausgestattet, zeigt sie im Allgemeinen eine gewisse Verwandtschaft mit der Fassade der Certosa, allein es ist bei aller Schönheit mancher Einzelformen und der dekorativen Gesamtwirkung eine Aufsatzarchitektur von schweren Verhältnissen, von seltsamer Häufung einzelner Bauglieder (wie der Säulchen in den Fenstern), die zudem mehrfach von plumper Bildung sind, und endlich von ornamentaler Überladung, durch die bunte Marmorinkrustation der Wandfläche, welche

---

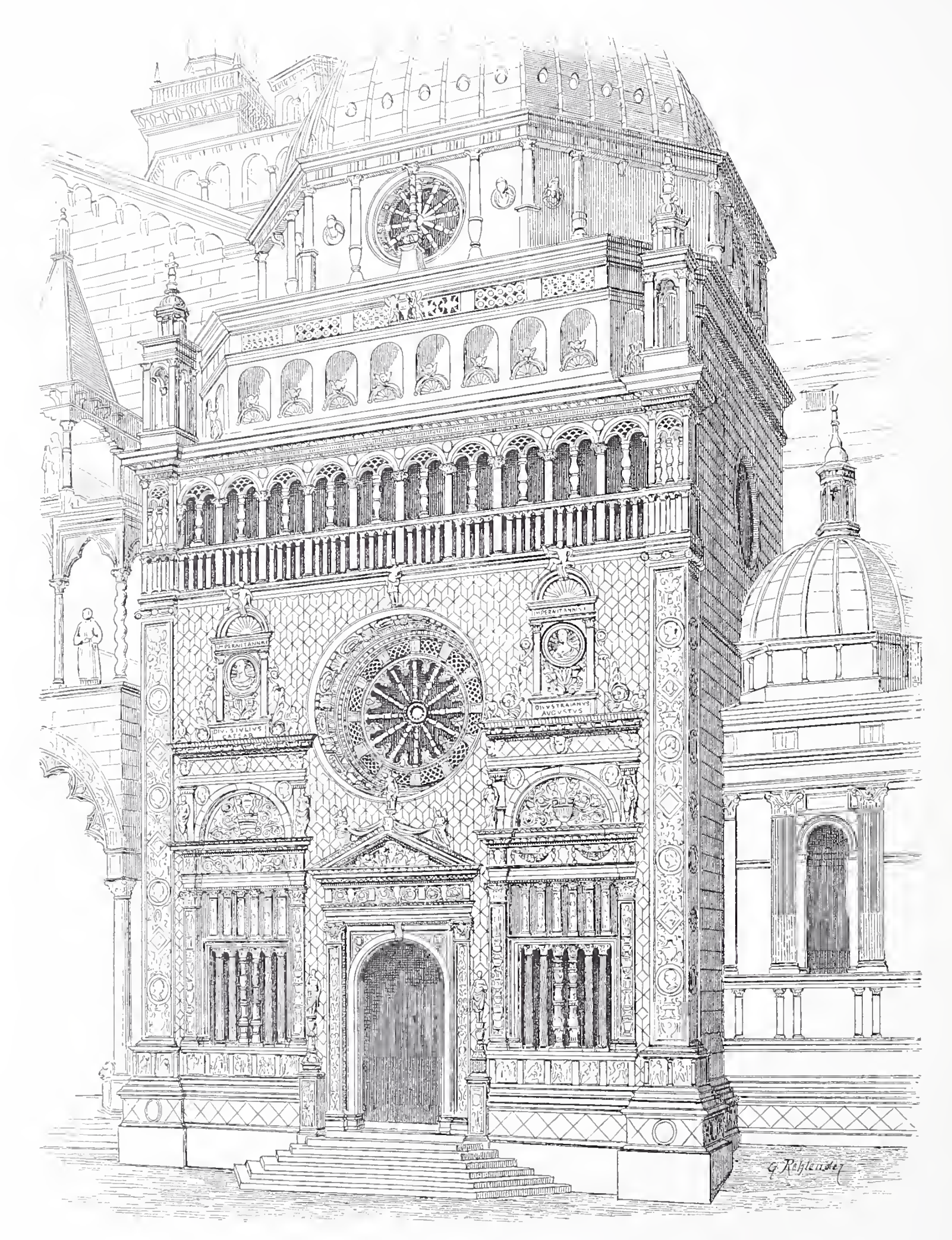
1) *Burckhardt*, »Cicerone«. VI. Aufl. 1893, S. 169.

2) Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza. Milano 1859. II, S. 150. Vergl. auch: Paravicini, Die Renaissance-Architektur der Lombardei. Deutsche Ausgabe. Dresden. Text S. 3 f.

3) Les sculpteurs italiens. ed. Haussoullier. Paris. II, S. 146.

4) S. 414, e.

5) Allgem. Künstlerlexikon. »Amadeo.« Neben diesem Artikel sind als die ausführlichsten Schilderungen der Cappella Colleoni zu nennen: *Locatelli*, in »Bergamo o sia Notizie Patrie«. Almanacco 1856. Bergamo. S. 112 ff.; *Lübke* in Z. f. b. K. VI, 1871: Zur italienischen Kunstgeschichte. Renaissance-Skulptur in Oberitalien. S. 37 ff. und *O. Schmalz* im »Centralblatt der Bauverwaltung«, IX, 1889. Bergamo alta. S. 325 ff. Die Kapelle wird von allen diesen Autoren als ein einheitliches Werk behandelt.



No. 1. Fassade.

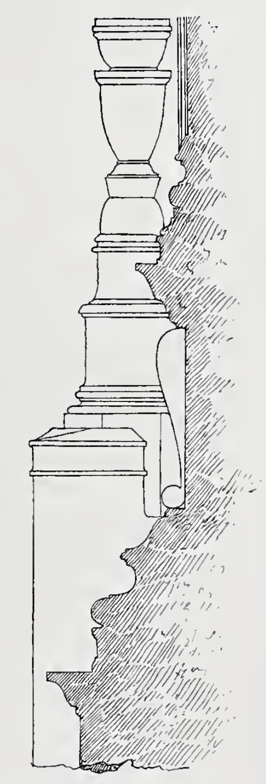
als allzu anspruchsvoller und allzu lebhafter Hintergrund den plastischen Schmuck beeinträchtigt«. Am Colleoni-Denkmal aber »ist der Bau des Ganzen nicht glücklich zu nennen; er lässt das Organische, den architektonischen Rhythmus, vermissen«.

Diese Rügen sind zweifellos durchgängig berechtigt, ja sie lassen sich, wenn man ihre Begründung im Einzelnen nachprüft, noch wesentlich vermehren.

Dies gilt zunächst für die *Fassade,* und zwar am augenfälligsten für die Anordnung ihres *Bildschmuckes.*

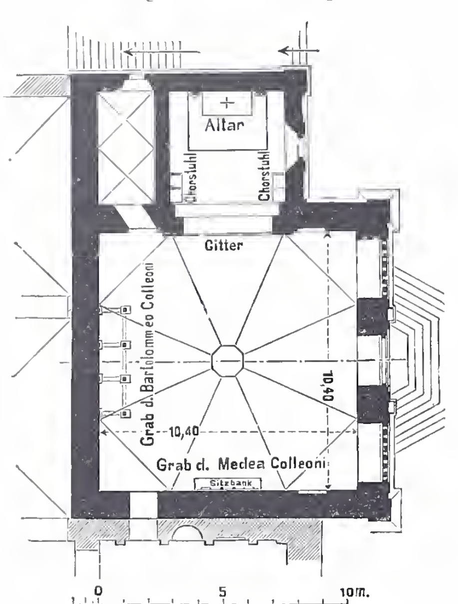
Über dem grofsen Radfenster balanciert, ohne Konsole, die Statue eines Gewappneten, die man nicht ohne Besorgnis betrachten kann. Sicherer stehen die vier weiblichen Statuen über den Seitenpilastern der beiden Hauptfenster, aber weder vor der Mitte der hinter ihnen befindlichen schwarzen Konsolen, noch in der Mittelachse jener unter ihnen befindlichen Fensterpfeiler. Wie seltsam ist vollends die Anordnung der beiden weiblichen Statuen neben dem Portal, über rechteckigen Postamenten, an denen sich das Sockelgesims totläuft, auf barock wirkenden Basen, deren an sich unvollständige Teile weder im Einzelnen zu einander passen, noch auch nur eine gleiche Gesamthöhe ergeben.

Die Bedenken mehren sich, wenn man diese Statuen der Fassade im Einzelnen prüft. Insgesamt sind sie lediglich für die Vorderansicht berechnet, an den Rückseiten unbearbeitet, überhaupt nur halbe Figuren. Eisenstangen verbinden sie in äufserst roher Weise mit der Mauer: eine freilich unbedingt notwendige Befestigung, da ihre dünne Marmormasse sich ohne Stütze kaum zu halten vermöchte. Figuren dieser Gattung pflegt die Renaissance, die ihren liebevollen Fleifs meist selbst an völlig verborgener Stelle walten lässt, wohl als Nischenfüllung zu arbeiten, — völlig analoge Beispiele zeigt die Front der Certosa von Pavia — nicht aber als scheinbare Freistatuen soffittenartig vor einer Fassade anzubringen.


No 2. Schnitt durch das Sockelgesims der Fassade neben dem Portal.

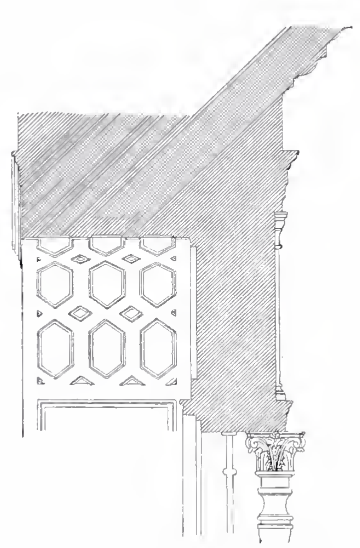
Aber auch abgesehen von ihrem Bildschmuck bietet die Front der Colleoni-Kapelle auch in ihren *baulichen* und *ornamentalen* Teilen bemerkenswerte Unregelmäfsigkeiten und Verstöfse gegen jede gesunde Architektonik. Zunächst an ihren beiden Fenstern, welche durch das breite, als Fenstersturz wirkende Rahmengesims so stark verkleinert, und in so seltsamer Weise unten durch die dicht aneinander gerückten sechs Säulen, oben durch ebenso viele kurze, vor schwarzen Marmorplatten aufgestellte Pilaster gegliedert sind, wobei Pilaster und Säulen auch hier nicht in der Achse übereinander stehen, und die mit feinstem Ornament geschmückten Fensterwandungen vom Rahmen der jetzigen mit jenen Säulen besetzten Fensteröffnung im Lichten rücksichtslos durchschnitten werden. Wie auffällig ferner, dass das grofse Radfenster das oberste Gesims der Seitenfenster nahezu streift; wie unorganisch dieses Gesims selbst, mit seiner Verdoppelung, beziehungsweise Trennung in zwei Teile mittels der völlig malerisch eingeschobenen Cherubimköpfe! Auch das Portal erscheint durch die hohen Zierbauten der Fenster gar zu sehr beengt, und sein Zugang auf sechs seitlich abgeschrägten Stufen steht mit dem Sockelteil der ganzen Front offenbar nur in einem erzwungenen Zusammenhang.

Schon die Fassade legt demgemäfs die Annahme nahe, dass ihre gegenwärtige Gestalt keineswegs die ursprüngliche, dass sie vielmehr das Ergebnis mannigfacher Umwandlungen, Umstellungen und Zusätze sei.



No. 3. Grundriss der Kapelle.

Beim Betreten des *Inneren* wird diese Annahme fast zur Gewissheit. Dort herrscht das XVIII Jahrhundert, und die ursprünglichen Teile, welche der Renaissance angehören — im wesentlichen nur die beiden Grabmonumente des Colleoni und seiner Tochter Medea[1]), die Eingangspfeiler zur Chorkapelle und die drei Heiligenstatuen[2]) auf dem Altar — erscheinen innerhalb des Ganzen jetzt als völlig heterogene Gebilde. Man erkennt jedoch auch sofort, dass nicht nur die plastische und malerische Dekoration, sondern auch die ganze architektonische Einteilung verändert wurde, und zwar in völlig unorganischer, nur auf den Gesamteffekt berechneter Weise. Von den vier reichen Holzthüren, welche symmetrisch an den Wänden verteilt sind, haben nur die beiden südlichen einen Sinn, indem die eine von ihnen den Verbindungsgang mit Sa. Maria Maggiore, die andere den Eingang zur Sakristei bezeichnet; die beiden nördlichen sind lediglich Blendthüren. Prüft man ferner die Öffnungen der Fassadenwand, so zeigt sich vor Allem an den Fenstern eine sehr auffällige Unregelmäfsigkeit. Die inneren Fensteröffnungen entsprechen weder ihrer äufseren, durch die beiden Hauptpilaster und das Hauptgesims begrenzten Öffnung, wie man bei der Betrachtung der Fassade annehmen möchte, noch auch der niedrigeren jetzigen Öffnung im Lichten, welche durch jene sechs Säulen geteilt wird; sie sind überhaupt nicht horizontal geschlossen, sondern im Halbkreis, dessen Kämpferlinie aber keineswegs durch diejenige der äufseren Lünette, sondern durch den oberen Horizontalrahmen der jetzigen Öffnung im Lichten bezeichnet wird: innen also ein gut proportioniertes Rundbogen-, aufsen aber ein fast quadratisches Fenster, bei welchem jener innere Rundbogen durch schwarze Marmorplatten und Pfeiler völlig verkleidet ist. *Über* dem Hauptgesims aber folgt dann, thatsächlich ganz unmotiviert, ein halbkreisförmiges Blendfenster. Die gröfsten Widersprüche also zwischen der Dekoration und dem baulichen Organismus! —



No. 4. Schnitt durch das Fenster.

Ähnliche Bedenken erregt das *Grabmonument* des *Colleoni* selbst.

[1]) Dasselbe wurde 1842 aus Sa. Maria della Basella hierher übertragen.

[2]) Der Täufer, S. Marcus und S. Bartolommeus.

Gegen den unteren Hauptteil bis zur Plattform, auf welcher sich der Säulenbau erhebt, und die fünf Heldenstatuen fufsen, wird man bei Prüfung der *Vorderseite* auf den ersten Blick nichts einwenden können, es sei denn, dass die vier Pfeiler im Verhältnis zu der auf ihnen ruhenden Last zu schwach erscheinen: ein in der lombardischen Renaissance fast traditioneller Fehler, welcher an sich noch nicht zwingen könnte, die Einheitlichkeit dieses Teiles zu beanstanden. Derselbe entspricht ja auch einem Haupttypus der italienischen Grabmonumente, welcher schon im Mittelalter zu reicher Ausbildung gelangt ist und sich als eine Anpassung des »Freigrabes« an die Bedingungen des »Wandgrabes« kennzeichnet: der Kastensarkophag auf Pfeilern ruhend, wobei deren hintere Reihe zum Teil in die Rückwand der Mauer selbst eingelassen scheint. Denn dass man den reich gegliederten kastenförmigen Körper, welchen die Pfeiler tragen, wenigstens dem künstlerischen Grundgedanken nach als Sarkophag auffassen darf, kann trotz seiner mächtigen Dimensionen[1]), die sich übrigens an zahlreichen »Sarkophagen« finden, an sich nicht bestritten werden.

Wie erklärt sich dann aber das Vorhandensein des zweiten, kleineren »Sarkophages«, welcher jetzt unmittelbar als Sockel der Reiterstatue dient? —

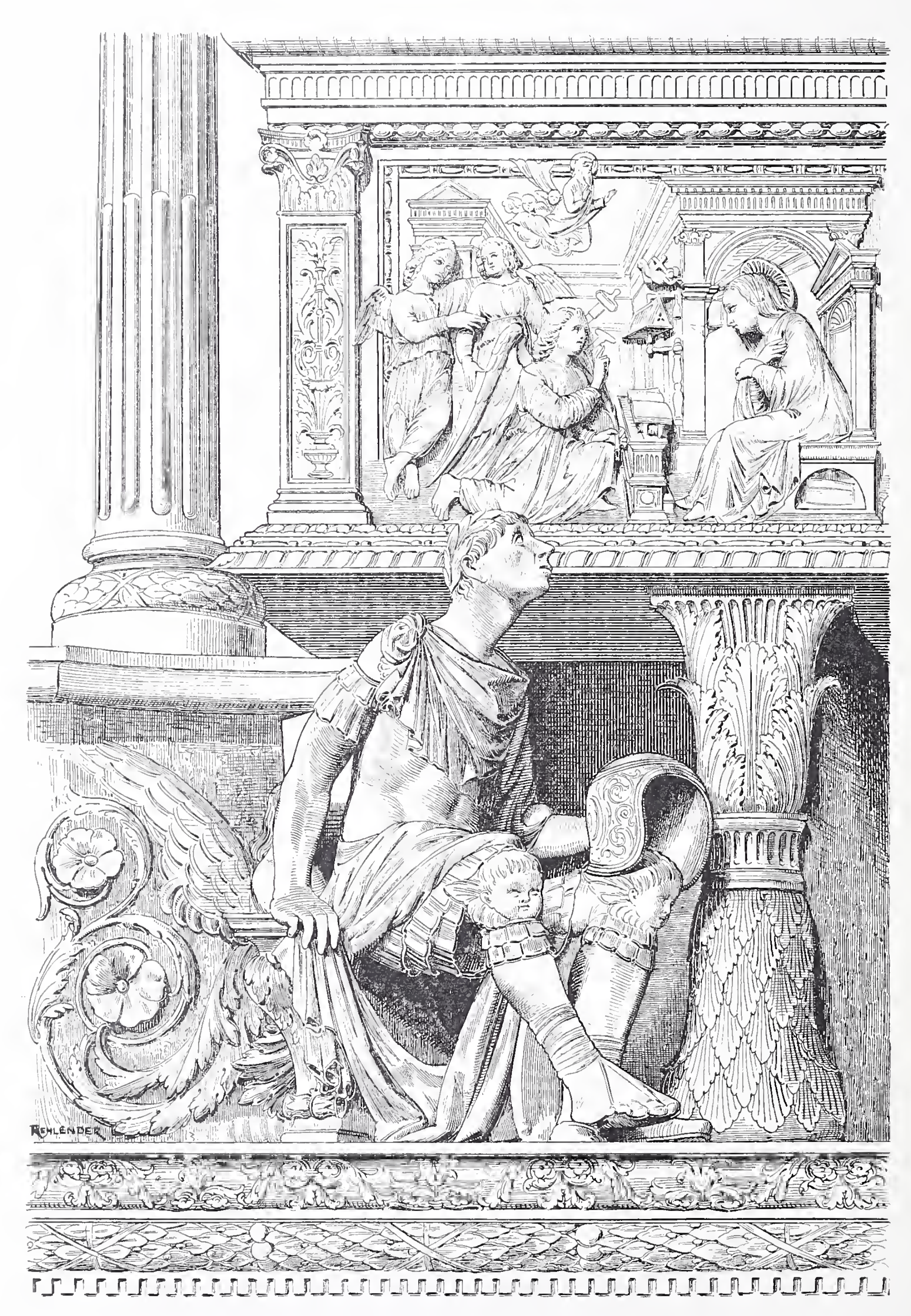
Die Antwort ist um so schwieriger, als beide »Sarkophage« gänzlich verschieden sind. Verschieden sind ihre Mafse, im Ganzen wie in allen Einzelheiten; verschieden ist der Mafsstab der Figuren — am oberen Sarkophag sind dieselben weit gröfser, unten wird dagegen der Landschaft und dem Hintergrund breiterer Raum gegeben — verschieden ist vor Allem die Breite der Reliefs, die darin übrigens auch voneinander abweichen.[2]) — Die Trennungspfeiler zwischen den Reliefs des oberen Sarkophages stehen daher nicht in der Mittelachse derjenigen des unteren, und wie immer man ihn in Gedanken verschieben mag, bleibt es unmöglich, sie in deren Achse zu rücken. Am störendsten aber ist, dass die hohen, kelchartigen Stützen (hinter den sitzenden Helden), auf welchen dieser obere Sarkophag aufruht, wiederum sowohl von der Mittelachse jener unteren, wie von derjenigen der oberen Trennungspfeiler der Reliefs abweichen. Dazu kommt, dass dieser obere Sarkophag mit den vorderen Ecken seines Sockelgesimses knapp auf der Basis der den Boden tragenden Säulen aufliegt, ja zum Teil in diese Basis einschneidet und mit seinem Krönungsgesims fast die Säulenschäfte streift! Und kaum minder wird das Auge durch die Postamente dieser Säulen selbst beleidigt, durch jene breiten, konvex begrenzten Stücke roten Veroneser Marmors, deren unförmliche Dimensionen durch den Reliefschmuck mit Palmetten, Ranken und geflügelten Halbfiguren nur wenig gebessert, durch die rhombenförmigen, weifsen Deckplatten über ovalen, schwarzen Zwischenstücken aber eher noch verschlimmert werden. Endlich tragen zu dem ungünstigen Gesamteindruck auch die fünf Heldenstatuen wesentlich bei. Die beiden Stehenden — Herkules und Perseus[3]) — haben, hart an den Ecken des Sarkophages, ohne Kon-

[1]) Seine Länge beträgt 4,355 m., seine jetzige Breite 1,16 m., seine Höhe 1,565 m.

[2]) Die Mafse der Reliefs nebst ihren Astragalrahmen betragen an der Frontseite des

unteren Sarkophages	Kreuztragung . . .	57 cm. Höhe,	94,6 cm. Breite
	Kreuzigung . . .	57,5 cm. «	90,4 cm. «
	Kreuzabnahme . . .	58,5 cm. «	95,5 cm. «
oberen Sarkophages	Verkündigung	57 cm. «	79 cm. «
	Geburt	57 cm. «	94,5 cm. «
	Anbetung der Könige .	61 cm. «	80,5 cm. « .

[3]) Die Statue an der rechten Ecke dürfte, wie die Locken in ihrer Linken, doch wohl das Fragment des Medusenhauptes, noch bezeugen, als »Perseus« zu deuten sein.

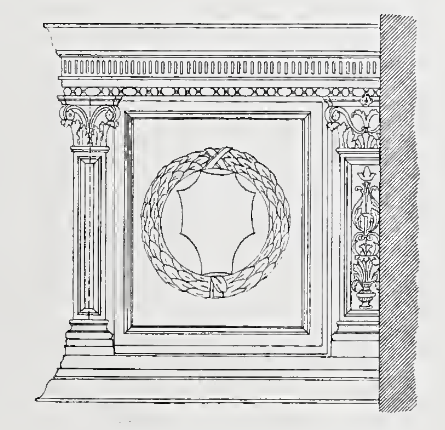


No. 5. Oberer Sarkophag mit Heldenstatue.

solen, kaum Raum genug, um sicher Fufs zu fassen; die drei Sitzenden sind vom Organismus des Ganzen völlig losgelöst, und schon ihre rein malerische Anordnung auf schräg gestellten Postamenten, in halber Vorderansicht, widerspricht den Kompositionsregeln der Renaissance und ist ihrer Wirkung wenig günstig, wie denn auch die beiden Frauenstatuen oben neben dem Ross sich an wenig glücklicher Stelle befinden.

Die Bedenken gegen die Ursprünglichkeit solcher Anordnung werden bei der Prüfung der *Schmalseiten* bestätigt, und hier empfängt auch ein Rekonstruktionsversuch sofort einen festen Anhalt: man erkennt hier unmittelbar, dass zunächst die *Breite* des Monumentes wesentlich vermindert ist.

An der Wandseite sind etliche Teile ab- und durchgeschnitten. Schon am *unteren* Sarkophag vermisst man die Nische, welche, wie vorn, so auch hier das Relieffeld flankieren müsste. Nur ihr halber Seitenpfeiler findet sich. Zum mindesten ward jedoch zweifellos die Schmalseite des *oberen* Sarkophages verunstaltet. Hier wurde der vordere Pilaster gänzlich verkrüppelt, indem man seine ornamentale Füllung einfach herausnahm und die beiden Rahmenprofile aneinander schob, und ebenso am Kapitäl das Mittelstück tilgte. Von dem zweiten, der Wand benachbarten Pfeiler vollends wurde die Hälfte abgeschlagen. Ähnlich verfuhr man mit den entsprechenden Teilen der Säulen und des Bogens. Die weiblichen Halbfiguren jener grofsen roten Postamente büfsten an der Wand je einen Flügel ein, die hinteren Säulen stecken halb in der Mauer, und aus dem *Halb*kreisbogen, welcher die Säulen seitlich verband, ist das Mittelstück herausgenommen, so dass er jetzt als *Spitz*-bogen erscheint.[1])



No. 6. Seitenansicht des oberen Sarkophages.

Setzt man hier den Rundbogen wieder ein, so erhält man demgemäfs zunächst die ursprüngliche *Breite* des Bogenbaues.

Jedoch auch dessen *Höhe* dürfte verändert worden sein; jene plumpen roten Zwischenstücke und ihre Deckplatten erscheinen als Einschiebsel. Ihre Höhe — ca. 52 cm.[2]) — ergäbe dann also die Differenz, um welche die Höhe des Bogenbaues zu verringern wäre.

Schon bei dieser Rekonstruktion, bei welcher also die vier Säulen unmittelbar mit ihren Basen auf dem unteren Sarkophag fufsen und seitlich rundbogig verbunden sind, würde das ganze Monument sofort weit günstigere Verhältnisse empfangen.

Nun wäre also auch für den oberen Sarkophag allenfalls genügender Raum gewonnen. Er erhielte mit seiner ursprünglichen Breite alle ihm jetzt fehlenden organischen Teile zurück.

[1]) Auch Technisches weist auf eine Umwandlung des Mausoleums hin. Die Flächen sitzen nicht glatt aufeinander, sondern sind in Gipsschichten — oft sehr wenig sorgfältig — eingebettet. Die schwarzen ovalen Zwischenstücke unter den Säulen und die Tondi hinter den Kaisermedaillons im Zwickel des Bogenbaues bestehen nicht aus schwarzem, sondern aus gefärbtem weifsem Stein.

[2]) Die ovale schwarze Platte über ihnen ist 6,5 cm., die rhombenförmige Platte 5,5 cm. hoch. Sind auch diese später eingeschoben, so wäre der Bogenbau also um 65 cm. niedriger zu denken.

Die nächste Frage betrifft die *Höhe* seiner Aufstellung. Wer das heutige Denkmal unbefangen betrachtet, muss zu der Überzeugung kommen, dieser zweite »Sarkophag« sei erst *nachträglich* an seinen jetzigen unglücklichen Standort gelangt. Derselbe ist offenbar zunächst durch die Höhe der Statuen der drei sitzenden Helden bedingt, die nicht in die Sarkophagreliefs einschneiden durften. Nur so erklärt sich jener so auffällige Verstofs gegen jede Architektonik, die Ecken des Sarkophages auf die Säulenbasen zu stützen. Diese Statuen und ihre beiden stehenden Genossen können dann aber ferner vielleicht auch jene Schmälerung des Sarkophages erläutern: sie wurde notwendig, weil sonst vorn auf der Plattform des unteren Sarkophages für diese Figuren kein genügender Raum geblieben wäre.

Wie und wo aber konnte dieser zweite Sarkophag hier *vor* seiner heutigen, unschönen Verbindung mit den drei Statuen Aufstellung finden? Erhob er sich unmittelbar auf der Plattform des unteren Sarkophages, oder stand er, wie jetzt, nur niedriger, auf Sockeln? — Das Erstere erscheint schon im Hinblick auf die oben erwähnten Verschiedenheiten beider Sarkophage unthunlich, die zweite Annahme aber wird an sich um so wahrscheinlicher, als wenigstens zwei der sitzenden Helden — die beiden äufseren — offenbar als *Karyatiden* gedacht sind, wofür nicht nur ihre Haltung, sondern auch die Thatsache spricht, dass sich ihre Sitze nach hinten pfeilerartig verbreitern, dort, gleich der Rückseite der Figuren selbst, unbearbeitet, und oben mit einer offenbar zur Aufnahme einer horizontalen Last bestimmten Deckplatte versehen sind. Man könnte also annehmen, die Front des oberen Sarkophages habe ursprünglich auf jenen Pfeilersitzen aufgeruht, die sitzenden Helden seien thatsächlich ehemals seine Träger gewesen: ein Typus, welcher in der italienischen Sepulkralkunst auch die historische Tradition für sich hätte. — Dessen unmittelbare Übertragung auf dieses Denkmal ist jedoch unmöglich, denn an der *Vorderseite* kann man die Karyatiden hier nicht anbringen: weder unter der Mitte der Reliefs, weil sie dort in deren Bildfläche eingeschnitten, noch vor den Pfeilern, weil sie deren Ornamente verdeckt hätten; vor Allem aber wäre das geistige und formale Missverhältnis zwischen diesen sitzenden Heldenstatuen und den Sarkophagreliefs religiösen Inhaltes bei dieser Anordnung unerträglich geworden.[1]) Man könnte den Standort der Statuen demgemäfs nur unter die *Schmalseiten* des Sarkophages verlegen. Das Hauptbedenken hiergegen bietet die Dreizahl der Figuren, doch ist dasselbe nicht unbedingt stichhaltig. Die jetzige mittlere Statue weicht nämlich von ihren beiden Genossen wesentlich ab: sie ist im Gegensatz zu ihnen auch an der Rückseite sorgfältig bearbeitet, und ihr »Sitz« zeigt hinten keine Auflagefläche, er erscheint bei Vorderansicht überhaupt nur als ein geflügelter Helm. Beachtet man ferner, dass diese Figur nicht aufwärts blickt, äufserlich also überhaupt nicht als Karyatide charakterisiert ist, so wird man sie nicht mehr im obigen Sinne gegen den Rekonstruktionsversuch geltend machen können. Andererseits wird derselbe durch ein bisher noch unerwähntes, sehr auffälliges Moment bestätigt: die jetzige Entfernung der Pfeilersitze vom oberen Sarkophag beträgt 52 cm., und genau 52 cm. beträgt auch die Höhe jener roten Zwischenstücke unter den Säulen, die als spätere Zusätze an-

---

[1]) Wie fein die Renaissance diesem inhaltlichen Gesichtspunkt Rechnung trug, bezeugt beispielsweise das Grabmonument des Dogen Pietro Mocenigo in SS. Giovanni e Paolo zu Venedig: der von Heldenstatuen getragene Sarkophag zeigt an seiner Vorderseite nicht religiöse Darstellungen, sondern er illustriert historisch zwei Ruhmestage aus dem Leben des Beigesetzten.

gesehen werden könnten. Um diese Differenz hätte man füglich den zweiten Sarkophag niedriger zu rücken und ihm vorn Konsolen, seitlich aber die Sitze der beiden Heldenstatuen [1]) als Sockel zu geben. Für die dritte Statue wäre dann ein neuer Standort zu suchen.

Ein anderer Modus, den zweiten Sarkophag mit den sitzenden Heldenfiguren zu verbinden und ihn in künstlerisch befriedigender Weise unter dem Bogenbau anzuordnen, dürfte kaum vorhanden sein, man müsste denn jene sitzenden Statuen *über* dem zweiten Sarkophag, etwa als Träger eines Postamentes der Reiterstatue anbringen wollen. Weist man diese Rekonstruktionsversuche zurück, so wird man zu der Annahme gedrängt, der obere »Sarkophag« habe ursprünglich überhaupt nicht unter dem Bogenbau gestanden, füglich überhaupt nicht zu dem Denkmal in seiner jetzigen Gestalt gehört. Und auch hierfür liefse sich ein Zeugnis geltend machen, welches unmittelbar von der künstlerischen Eigenart der oberen Sarkophagreliefs dargeboten wird. Deren minutiöse Durchführung fiel schon Calvi [2]) auf. Die winzigsten Details und Beigaben sind hier so liebevoll gearbeitet, als stünden sie dem Beschauer dicht vor Augen, aber man muss sich demgemäfs jetzt auch einer Leiter bedienen, um die grofse, bei Weitem noch nicht genügend beachtete Schönheit und Vollendung dieser Arbeit richtig würdigen zu können: an ihrem jetzigen hohen Standort ist sie verlorene Liebesmühe, und dies wird um so auffälliger, als die Reliefs des unteren Sarkophages weit flüchtiger und skizzenhafter behandelt sind.

Diese Gesichtspunkte erwecken nunmehr auch gegen die beiden übrigen Hauptbestandteile in der Architektonik des heutigen Monumentes, gegen den *Bogenbau* und gegen den unteren *Sarkophag*, Bedenken, welche sich in der That selbst für den letzteren, der auf den ersten Blick einheitlich und intakt erschien, rechtfertigen. Detaillierender Prüfung hält nämlich auch der Unterbau lediglich bis zum oberen Gesims des Puttenfrieses Stand. Schon unmittelbar über diesem beginnen die Unregelmäfsigkeiten und Verstöfse gegen den Brauch der Renaissance: die Reliefs entbehren des unteren Abschlusses, die Statuetten vor den Nischen genügender Sockel, beide sind ohne Vermittelung in roher Weise auf der Gesimsplatte des Puttenfrieses in Gipslagen eingebettet. Dass die Einheitlichkeit des Ganzen oberhalb des Puttenfrieses unterbrochen ist, erhellt auch aus dem heutigen Zustand der Schmalseiten: dort scheint zwar der Sarkophagkörper selbst, wie oben bemerkt wurde, an der Wandseite um die Nische geschmälert, die Komposition des Puttenfrieses aber intakt. [3])

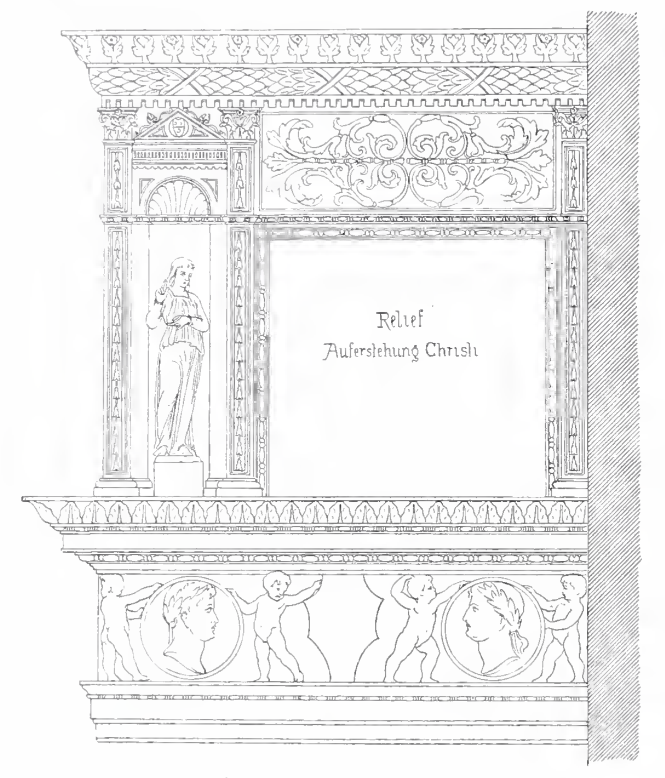
Der Rekonstruktionsversuch darf daher schon oberhalb der Gesimsplatte des Puttenfrieses einsetzen, und zum mindesten fehlt dem jetzt unmittelbar auf der letzteren ruhenden Sarkophagkörper das ästhetisch notwendige Sockelgesims.

---

[1]) Deren Höhe beträgt etwa 80 cm.

[2]) a. a. O. S. 149, wo es von den Reliefs des unteren Sarkophages heifst: »Questi sono condotti in modo che si direbbero poco più che abbozzati, laonde non è difficile che fossero destinati ad occupare, più in alto nel secondo, il luogo di quelli più finamente lavorati ed assai lodevoli che meglio avrebbero figurato al basso«.

[3]) Man beachte ferner auch an den Schmalseiten die völlig unorganische Art, in welcher jetzt die aus der Rückwand heraustretenden Säulen den Bogen aufnehmen. Auch das unvermittelte Aufruhen des Stirnbogens auf den Kapitälen der Vordersäulen, und die unsorgfältige Arbeit an den Zwickelfüllungen, wo die beiden Medaillons nicht recht hineinpassen, befürworten die obige Hypothese.



No. 7. Schmalseite des unteren Sarkophages.

Noch schwerere Bedenken erheben sich gegen den *Bogenbau*. Das geschulte Auge des Architekten muss dessen Verhältnis zum Unterbau geradezu als eine ästhetische Unmöglichkeit empfinden, selbst wenn man sich die roten Säulensockel fortdenkt und den Schmalseiten den ehemaligen Rundbogen zurückgiebt. An der Front ist der letztere erhalten, und damit auch der Abstand der beiden Säulen von einander fest bestimmt. Deren Mittelachsen finden nun aber am jetzigen Unterbau nirgends eine Fortsetzung, sie würden, verlängert, dort nicht einmal mehr auf den unteren Pfeiler treffen. Jene roten, breiten Sockel der Säulen sollen offenbar diesen Missstand etwas verdecken.

So wird man füglich zu der Annahme genötigt, auch der ganze Säulen- und Bogenbau sei ursprünglich nicht für seinen jetzigen Standort bestimmt gewesen.

An diesem Punkte aber muss die bisher lediglich von der Prüfung der Monumente selbst ausgehende Untersuchung nunmehr innehalten, um ihre Ergebnisse mit der litterarisch überlieferten Geschichte der Kapelle zu vergleichen und, wenn möglich, zu verbinden. Leider fliefsen die beglaubigten Nachrichten sehr spärlich.[1]) Ich stelle sie im Folgenden nebst ihren Quellen kurz zusammen.

Der bei Lebzeiten Colleoni's eifrig geförderte Bau der Kapelle war, gleich dem Grabmonument selbst, beim Tode des Condottieren (3. November 1475) noch nicht

[1]) Das Aktenmaterial ist, soweit es nicht die Baugeschichte von Sa Maria Maggiore betrifft — und bei dem Zusammenhang der Kapelle mit derselben ist diese Scheidung schwer zu kontrolieren — in das Archiv des Istituto Colleoni gelangt, ein grofser Teil jedoch durch Brand zerstört. Soweit ich diese Akten prüfen konnte und vom Sekretär des Instituts, Herrn Advokaten L. Liberato Raboni, über dieselben Auskunft empfing, enthalten sie neben den Verwaltungsbüchern der Colleoni-Stiftung lediglich Angaben über Restaurationsarbeiten dieses Jahrhunderts, doch wäre es möglich, dass das Archiv trotzdem an versteckter Stelle noch wichtige Beiträge zur Geschichte der Kapelle birgt. Die jetzt in Sa Maria Maggiore befindlichen Akten hat auf meine Bitten und auf Anregung der Congregazione di Carità Herr Dr. Angelo Mazzi in Bergamo einer genauen Prüfung unterzogen: leider mit negativem Resultat.

vollendet, wie die folgende Bestimmung seines am 31. Oktober 1475 datierten Codicilles bezeugt: [1])

»Item dixit, voluit, jussit etc..... & ordinat Capellam suam, sitam in Ciuitate Pergami; prope Ecclesiam S. Marie Maioris Pergami, in qua elegit sepulchrum, ubi cadaver eius recondi debeat, *debere compleri, & finiri,* et sumptuose ornari; et hoc facere teneantur, seu fieri facere ipsi D. Fideicommissarii, et teneant ipsi fideicommissarii ipsam Capellam bene, et sumptuose ornare, cum argenterijs drappis sirici, & aliis necessariis, pro ornatu dictae Capellae.«

Auch die am Pilaster der westlichen Aufsenmauer angebrachte Jahreszahl 1476 beweist mit Sicherheit zunächst nur, dass in dieser Zeit die Inkrustation der *Fassade* ausgeführt wurde, wobei die dekorative Ausschmückung der *oberen* Teile des Baues noch sehr wohl fehlen konnte. Erst siebenzehn Jahre später vollends ward ein Hauptteil des heutigen Grabmonumentes in Angriff genommen: erst am 17. Januar 1493 beschloss man die Errichtung eines bronzenen Reiterstandbildes.[2]) Es ist demgemäfs durchaus unwahrscheinlich, dass diese Reiterstatue auch im ursprünglichen Entwurf Amadeos vorgesehen war, um so mehr, als ihrer Ausführung 1493 aus den bis dahin vollendeten Teilen des Denkmals selbst wesentliche Hindernisse erwuchsen. Denn der damalige Bau desselben erschien — wie Antonius Michaelis 1516 ausdrücklich berichtet[3]) — zur Aufnahme einer lebensgrofsen Erzstatue zu schwach Man musste sich füglich mit einem hölzernen Reiterstandbild begnügen, welches urkundlich 1501 von den deutschen Meistern »Sisto di Enrico Syrii da Norimberga e Leonardo« vollendet wurde.[4]) In dieser Zeit dürfte das Grabmonument im Wesentlichen fertig gewesen sein.

Das nächste Datum in der Geschichte der Kapelle ist 1599, das Jahr, in welchem die grofsen Tafeln mit den von Ercole Tassi verfassten Inschriften zu Seiten des Denkmals angebracht wurden. Eine wesentliche Umwandlung erfuhr das Innere dagegen 1676, als man den heutigen Altar im Chor errichtete, wie der Chronist Donato Calvi[5]) meldet:

1676 IX Decembre. »Oggi si terminò la fabrica del nobil' Altare . . . per decreto de' Presidenti della Pietà eretta nella famosa capella del Capitano Bartolomeo Coglioni, non lasciandoui dell' antico, se non le tre statue .... rappresentanti S. Gio. Battista, S. Bartolomeo e S. Marco.« — Damals aber wahrte der Hauptraum noch seinen Renaissanceschmuck, den wohl zum gröfsten Teil Fresken bestritten. Noch 1719

---

[1]) Publiziert in: »Loci Pii Venerandae Pietatis institutio facta ab ill. Bartholomeo Coleono Venetorum exercitus summo Imp. Anno MCCCCLXVI, Bergomi 1603«.

[2]) *Pasta,* Le pitture notabili di Bergamo. Bergamo 1775. Aggiunte e Correzioni, S. 168.

[3]) M. Antonii Michaelis Agri et Urbis Bergomatis descriptio ann. 1516. ... »ubi et sepulcrum ei (Bartol. Colleono) est erectum marmore lunensi ed sculptura Jo. Antonii Amadei Papiensis opere spectatissimum, cui *nuper* equestris statua est imposita ex materie illa quidem auro illita, aerea aut marmorea alioquin futura, nisi subiecta moles ponderi impar esset iudicata«.

[4]) Das Honorar betrug 1500 Goldgulden. Die Notariatsakten des Bernardino Sangallo von 1493—1500 sind im Archivio Notarile zu Bergamo noch vorhanden, enthalten jedoch, wie mir Herr Archivar Dr. Pellinacci bestätigt, keinen Vermerk über den obigen Auftrag, so dass hierfür vorerst die Angabe bei Pasta, a. a. O., S. 168 genügen muss.

[5]) Effemeride sacro-profana di quanto di memorabile sia successo in Bergamo etc. Milano 1676, III, S. 388.

preist Mario Muzio [1]) die vier grofsen Fresken, welche den Condottieren als Kämpen des heiligen Stuhles, der Republik Venedig, Frankreichs und Spaniens feierten. — Jetzt zeigen die Wände eine überreiche, kleinliche Stuckdekoration, und an der Decke herrscht die Malerei Tiepolos und seiner Zeit. Das Datum dieser augenfälligsten Veränderung des Innenraumes, welche die Renaissance- in eine Barock-Kapelle mit zahlreichen Rokokomotiven verwandelte, verbirgt sich in einer meines Wissens bisher unbeachtet gebliebenen griechischen Inschrift in einem der Stuckmedaillons:

ΜΟΥΤΙΟΣ ΚΑΜΟΥΤΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΑ
ΕΤΕΙ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ Χ|Η|ΗΗ|Δ|ΔΔ ΙΙΙΙ.

welche doch wohl die Jahreszahl 1774 und den Künstlernamen *Muzio Scamozzi*, eines Nachkommen des grofsen Vincenzo, enthält.

Hiermit aber ist die Geschichte der Kapelle abgeschlossen. Die Arbeiten unseres Jahrhunderts [2]) haben sich — soweit ich dies aus den Akten und nach mündlichen Informationen [3]) anzugeben vermag — auf die Herstellung eines neuen Kuppelbelages, den Ersatz einzelner schadhafter Teile der Marmorinkrustation die Anbringung der Stufen, sowie auf die Reinigung der Fassade und des Denkmals beschränkt. —

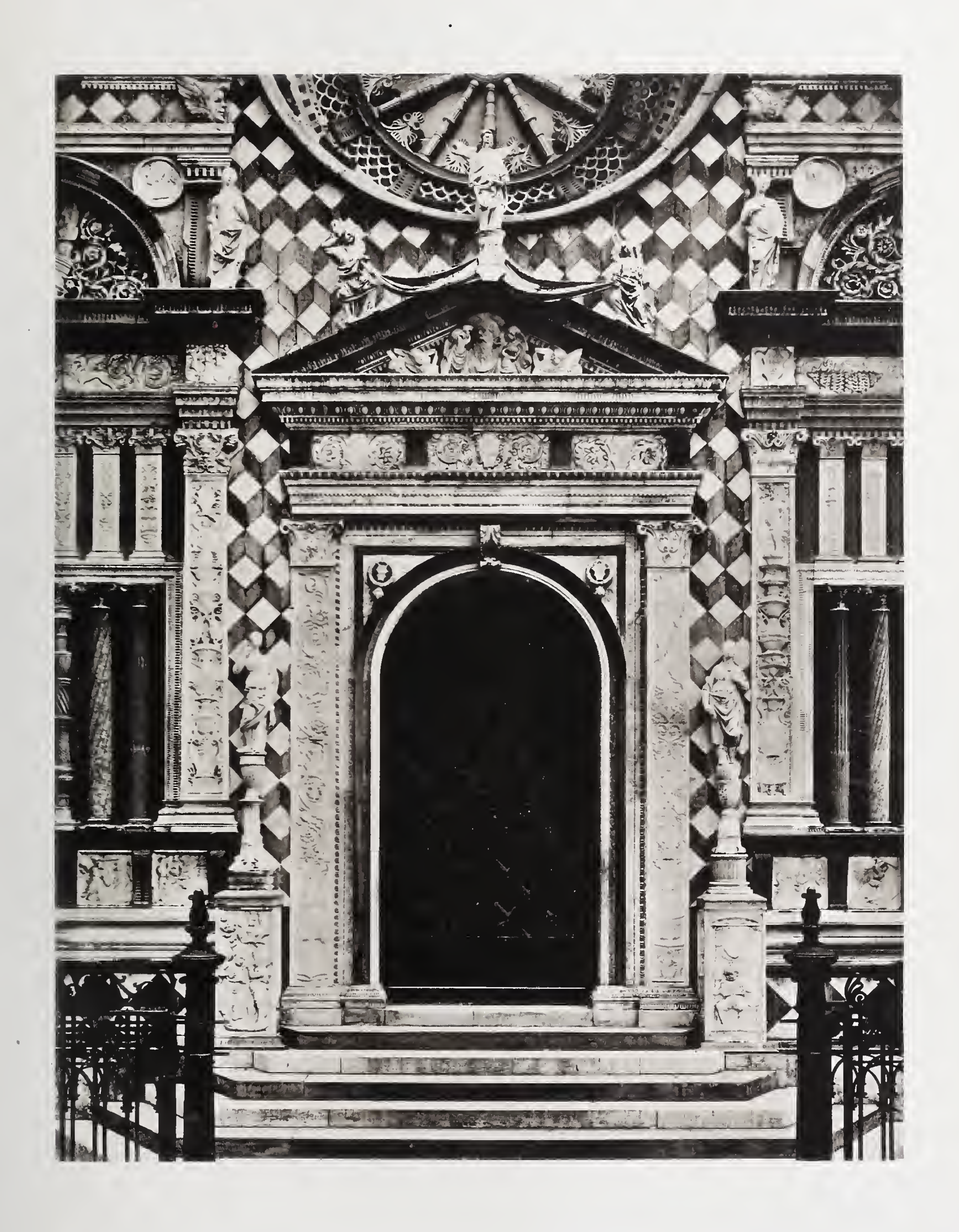
Es bedarf kaum erst der Betonung, dass schon diese spärlichen Regesten der Annahme, Kapelle und Denkmal entsprächen keineswegs mehr dem ursprünglichen Plan, völlig genügende Stützpunkte gewähren.

Zieht man die bei solchen reichen Zierbauten vorauszusetzende Arbeitsart in Rechnung, so darf man wohl behaupten, Amadeo sei für die *Verteilung* des plastischen Schmuckes hier überhaupt nur in geringem Grade verantwortlich. Kein Zweifel freilich, dass er einen genauen Plan für Kapelle und Grabmal ausarbeitete, die *Ausführung* desselben aber war, wie sich ergab, 1475 noch keineswegs abgeschlossen. — Weitreichenden Hypothesen ist hierdurch Raum gegeben. Die Statuen, die Reliefs, die Friese u. s. w. mochten damals sogar zum Teil noch unter den Händen der Bildhauer und Steinmetzen sein, zum Teil schon fertig bereit liegen, aber noch in den Werkstätten, während die Fassade teilweise noch Rohbau war. Nichts spricht

[1]) Sacra Istoria di Bergamo. Milano 1719, III, S. 8f. »Quivi levando gli occhi anco più in alto scorgerai l'effigie de nostri Santi, & ne' quattro lati rappresentate in quattro bellissimi compartiti d'eccellentissime pitture l'istoria de quattro Generalati ch'ebbe egli, della Chiesa, della Rep. Veneziana, di Francia & di Spagna«. *Pasta* (a. a. O. S. 29) erwähnt in gleichem Zusammenhang, man habe zu seiner Zeit (1775) das schon ganz verrostete stählerne Rüstzeug (»le Armadure d'acciajo«), und die dunkel und unansehnlich gewordenen Standarten von dem Mausoleum entfernt.

[2]) Von Restaurationsarbeiten unter Leitung des Architekten *G. B. Gilardi,* welche 1852 stattfanden, berichtet Luigi Calvi a. a. O. II, S. 151. Die jüngste Restauration unter *A. Cattò* ward 1876 beendet, wie eine Inschrift an der Westwand meldet. Im Einzelnen gehen an der Fassadendekoration auf sie zurück, als Ersatz stark angegriffener Teile: die Stufen, sämtliche Glieder aus schwarzem Marmor (von Varenna am Comersee), der Putto rechts auf dem Gesims des linken Fensters, zum Teil die Säulenbasen des zweiten Tambourstockwerkes, sowie die dortigen Terrakottamedaillons; am Westchor: der westlichste Pfeiler der Wand, zum Teil auch das ihn bekrönende Tabernakel. Die beiden Kuppeln sind neu abgedeckt. Das Mausoleum Colleonis ward 1875 zum vierhundertjährigen Todestage des Beigesetzten restauriert und gereinigt, wie die unter dem Sarkophag angebrachte Inschrift erwähnt.

[3]) Bei denselben bin ich durch Herrn Photographen *Richard Lotze* in Verona, nach dessen Originalaufnahmen die Reproduktionen dieses Aufsatzes hergestellt sind, in dankenswerter Weise unterstützt worden.



AMADEO

PORTAL DER COLLEONI-KAPELLE ZU BERGAMO



bisher gegen die Annahme, das Grabdenkmal sei damals überhaupt noch nicht zusammengefügt, sondern nur etwa in seinen Einzelheiten — vielleicht auch noch nicht einmal in diesen — fertiggestellt gewesen, der Tod Colleonis aber habe dann die Arbeit beschleunigt und Abweichungen von dem ursprünglichen Entwurf herbeigeführt. Ist es doch auch zweifelhaft, ob die jetzige äufsere Bekrönung der Kapelle mit dem polygonalen, in zwei Geschosse gegliederten Tambour und der achtseitigen Walmkuppel allein dem Amadeo zuzuschreiben sei. Die unregelmäfsige Form des ersten Tambourstockwerkes, welches nur an den vorderen Ecken abgeschrägt ist, um den Krönungspyramiden der Eckpfeiler Raum zu gewähren, sein seltsamer Schmuck durch Rundbogennischen, welche Muscheln und Cherubimköpfe umschliefsen, das unvermittelt emporsteigende, achteckige zweite Stockwerk mit seinem deplacierten Radfenster, vor welchem eine Kandelabersäule aufragt, mit seinen verschieden hohen Eck- und Wandsäulen — das Alles liefse wohl auf eine Umwandlung des Amadeo'schen Entwurfes schliefsen, und Ähnliches gilt von dem Westchor, dessen Tambour so unorganisch an der Kapellenwand klebt, und dessen Kuppel sich so störend vor dem Rundfenster der Kapelle erhebt. Auch die heutigen Zugänge der letzteren von der Nordseite her und vom Inneren der Kirche Sa. Maria Maggiore scheinen als spätere Umänderungen verdächtig.

Nicht nur die mehrfach historisch beglaubigten »späteren Umwandlungen« also kommen hier in Betracht, sondern schon Abweichungen vom ursprünglichen Plan Amadeos, wie sie etwa durch eine Beschleunigung der Arbeit notwendig wurden. Hat doch Amadeo selbst Bergamo schon 1478 verlassen, um seine Thätigkeit der Certosa von Pavia zu widmen: dreiundzwanzig Jahre bevor das Colleoni-Monument in dem Reiterstandbild seinen heutigen Abschluss erhielt! Weist doch auch die künstlerische Verschiedenheit des Reliefschmuckes — man vergleiche beispielsweise die Herkulesreliefs der Fassade mit denen des Grabmonumentes — auf verschiedene Arbeitsperioden hin!

Sind diese weitreichenden Zweifel berechtigt, so lassen sich freilich aus dem heutigen Zustande der Kapelle *sichere* Schlüsse auf die Rekonstruktion überhaupt nicht ziehen, und man könnte sich damit begnügen, hier die oben gekennzeichneten wesentlichen Fehler des Werkes *allgemeingültig* auf die Veränderungen zurückzuführen, welche schon das endende Quattrocento und sodann die Folgezeit mit Plan und Schöpfung Amadeos vornahmen.

Meines Erachtens ist es jedoch nicht geboten, die Untersuchung schon hier abzuschliefsen. Vor Beibringung urkundlichen Materials wird man sich vielmehr unmittelbar an das Gegebene zu halten, und ihm jede irgend wahrscheinliche Schlussfolgerung zu entnehmen haben — mag es sich dabei immerhin nur um »provisorische Wahrheit« handeln.

Auszugehen ist hierbei von dem geistigen Mittelpunkt des Ganzen, von dem *Grabmonument* selbst. Erst 1493—1501 ist das Reiterstandbild hinzugefügt worden. War dasselbe, wie die obigen Regesten fast sicher schliefsen lassen, in Amadeos Entwurf *nicht* vorgesehen, so bedingte es selbstverständlich wesentliche Umänderungen des Denkmales. Schon hier verbietet füglich die Geschichte des letzteren selbst, Amadeo für die heutige Gestalt des Monumentes verantwortlich zu machen, und befürwortet die Annahme, einzelne, im ursprünglichen Entwurf für das Mausoleum bestimmte Skulpturen und Schmuckformen, seien umgestellt worden, und andere hätten auch wohl dem neuen Reiterbilde völlig weichen müssen, um eventuell anderweitige Verwendung zu finden.

Im Hinblick hierauf wird sich die früheste Gestalt des Denkmals, *vor* der Aufstellung des Reiterbildes, wie sie wahrscheinlich überhaupt niemals thatsächlich ins Leben trat, sondern nur im Entwurf Amadeos und in den noch nicht zusammengefügten, aber schon bereitliegenden Einzelteilen existiert hat, ohne urkundliche Nachrichten oder Zeichnungen und Abbildungen nicht mehr mit Sicherheit ermitteln lassen.

Bleibt doch selbst die Möglichkeit, dass die Wandungen des jetzigen sog. »unteren Sarkophages« vom Gesims des Puttenfrieses an ursprünglich überhaupt nicht für einen Sarkophag bestimmt waren. Dass man derartige grofse kubische Körper am Renaissancegrab der Lombardei auch in anderer Weise verwertete, bezeugt schon das Denkmal des Giovanni Galeazzo Visconti in der Certosa, an welchem ja Amadeo ebenfalls beteiligt ist. So weitreichende Hypothesen müssen jedoch vor Beibringung urkundlichen Materiales schweigen. Als sicher darf nur das Folgende gelten:

Ohne die Reiterstatue fehlte dem Mausoleum jede *persönliche* Beziehung zu seinem Helden, vor Allem dessen Bildnis. Da eine *Reiter*statue erst nachträglich dekretiert wurde, und ihr Gewicht ursprünglich nicht berechnet war, so wird man, nach Mafsgabe zahlloser Analogien der italienischen Sepulkralkunst, auf eine *gelagerte* Porträtfigur zu schliefsen haben, deren Katafalk Helden- und Tugendstatuen umstanden.[1]) Möglicherweise waren die drei sitzenden Figuren ursprünglich als Träger des Paradebettes gedacht, wobei dann die mittlere frei unter dessen Mitte safs, die beiden anderen aber mit seinem Aufbau als Karyatiden organisch verbunden waren. — Die jetzigen vier Statuen des Herkules, Perseus und der beiden Frauen hätten den Raum zu Seiten der Bahre jedoch nur sehr dürftig auszufüllen vermocht. Ihre Zahl war ursprünglich zweifellos gröfser. Und an diesem Punkt gewinnt der Rekonstruktionsversuch neue, kräftige Belege: sämtliche Statuen der Fassade haben den gleichen Mafsstab, wie diejenigen des heutigen Monumentes,[2]) und da sie sicherlich nicht ursprünglich für die Fassade gearbeitet sind, so ist die Annahme wohl nicht zu gewagt, sie seien für das Mausoleum selbst bestimmt gewesen. Dort sind jetzt über dem zweiten Sarkophag hinter der Reiterfigur in chiaroscuro al fresco auf blauem Grund vier Frauengestalten gemalt, welche eine scheinbare Fortsetzung der beiden neben dem Ross stehenden Statuen bilden und in ihrer Haltung wie in ihren Bewegungen als freie Kopien der Frauenstatuen an der Fassade erscheinen. Sind sie nicht in der That an deren Stelle getreten? — Als man sich genötigt sah, dem Denkmal eine Reihe der ursprünglich für dasselbe bestimmten Statuen zu nehmen, und sich entschloss, dieselben als Fassadenschmuck zu verwerten, liefs man sie am Monumente selbst wenigstens durch *gemalte* Statuen ersetzen.[3])

Wann aber geschah dies? Wann erfolgte diese ganze Umwandelung, und weshalb? Hat man nur mit einer Abweichung von den ursprünglichen Plänen Amadeos, oder aber mit einer thatsächlichen Umänderung des bereits vollendeten Denkmals zu rechnen, oder — vielleicht gar mit beiden?

---

[1]) Es sei hier auf den im South-Kensington Museum befindlichen Entwurf zum Denkmal des *Gaston de Foix* hingewiesen.

[2]) Die Höhe dieser Figuren beträgt circa 1,60 m.; ein wenig kleiner ist lediglich die Statue auf dem rechten Pfeiler des rechten Fensters, welche den Arm sprechend erhebt. Vielleicht ist dies ein Gabriel, und die Figur über dem linken Pfeiler eine Maria.

[3]) Eine Umstellung aller Statuen am Mausoleum und am Altar erhellt auch daraus, dass sie jetzt sämtlich ohne Sockel sind.

Bisher haben wir nur eine Abwandlung des ersten Entwurfes zu Gunsten der Reiterstatue vorausgesetzt.

Die monumentalste Verewigung der Persönlichkeit verdrängte das ursprünglich in Aussicht genommene Bild des Toten auf dem Paradebett, sowie auch einen Teil der stehenden Statuen und verwies die ursprünglich wohl als Träger des Katafalkes gearbeiteten Helden an ihre jetzige Stelle, wo sie dann — wie wir sahen — sowohl die heutige Anordnung des zweiten Sarkophages, wie auch die Schmälerung und Erhöhung des Bogenbaues bedingt haben könnten.

So stammte denn also dieser unglückliche heutige Aufbau aus dem endenden Quattrocento, aus der Renaissance? — Ich gestehe, dass ich dies nicht zu glauben vermag. Gar zu sehr spricht besonders die Anordnung des zweiten Sarkophages jeder gesunden Architektonik Hohn. Und bleiben denn nicht noch schwerwiegende Bedenken gegen den obigen Erklärungsversuch bestehen? — Nimmt man an, die seitlichen Halbkreise des Bogenbaues seien zu Spitzbogen geschmälert, und zu der Säulenhöhe jene roten Sockelteile hinzugearbeitet worden, um die drei sitzenden Helden, den Sarkophag und die Reiterstatue übereinander anbringen zu können, so bleibt unerfindlich, warum man — in der Renaissance! — dieses Übereinander so völlig unorganisch liefs, vor Allem, warum man selbst die im Verhältnis zu jener Umänderung des Bogens doch so geringe Mühe scheute, dem zweiten Sarkophag angemessene Auflageflächen und Stützen zu geben. Schon mit einer geringen Erhöhung jener roten Zwischenstücke hätte sich dies doch immerhin noch besser erreichen lassen, als jetzt. — Unbefangene Prüfung macht also vielmehr am wahrscheinlichsten, dass der Bogenbau schon in seiner heutigen Form bestand, als man den zweiten Sarkophag an seinen jetzigen Standort brachte, der in der That einer Zwangslage gleicht. Wäre denn nicht auch ferner die scheinbare Verdoppelung der Sarkophage in einem einheitlichen freien Entwurf zum mindesten eine wenig glückliche Seltsamkeit?

Auch auf diesem Wege wird man füglich dazu geführt, auf eine *doppelte* Veränderung des Amadeo'schen Entwurfes zu schliefsen: die erste, welche mit dem Ersatz der Grabfigur durch die Reiterstatue zusammenhängen dürfte, stellte den Säulen- und Bogenbau auf den unteren Sarkophag, durch jene roten Säulensockel schlecht genug zwischen beiden vermittelnd; die zweite, viel spätere, fügte dem Monument auch noch den kleineren Sarkophag ein, welcher ursprünglich an anderer Stätte in der Kapelle oder im Chor niedrig aufgestellt gewesen sein mochte, und vielleicht überhaupt nicht der Sarkophag Bartolommeos selbst, sondern der eines anderen Gliedes seiner Familie ist.

Diese zweite Umänderung erfolgte möglicherweise erst, als der Innenraum der Kapelle seine heutige Dekoration empfing (um 1774), wahrscheinlicher aber wohl schon am Ende des XVII Jahrhunderts. Der heutige Altar im Westchor wurde, wie wir wissen, erst 1676 errichtet, und bewahrt von seinem Vorgänger aus der Renaissance nur die drei Heiligenstatuen,[1]) auf welche sich seine plastische Dekoration ursprünglich

[1]) Beachtenswert ist, dass diese drei Statuen stilistisch von der Art Amadeos wesentlich abweichen. Pasta (a. a. O. S. 28) schliefst hier auf Sansovino; besser begründet scheint mir Locatellis (in »Bergamo o sia notizie Patrie; Almanacco per l'anno 1856«, S. 118 ff.) Hinweis auf Bartolomeo I Buon. Jedenfalls tragen sie bereits einen so ausgeprägten Stempel der Hochrenaissance, dass sie vom Aufenthalt Amadeos in Bergamo um Jahrzehnte getrennt sind. Auch diese Thatsache bezeugt, wie lange selbst an den Renaissanceteilen der Kapelle

sicherlich nicht beschränkt hat. Gehören nicht einige der jetzt am Grabmonument und an der Fassade aufgestellten Statuen ursprünglich der Dekoration des Westchors an, und wurde nicht damals etwa auch jener kleinere Sarkophag entfernt und unter dem Bogenbau des Mausoleums untergebracht,[1]) an sicherer Stelle, als stattlicher Sockel des Reiterbildes, dessen leichtes Material eine weitere Belastung des Unterbaues ja sehr wohl erlaubte?

Den störendsten Fehler im heutigen Aufbau des Denkmales hätte füglich nicht die Renaissance verschuldet, sondern das endende XVII Jahrhundert. Auch im Sinne der Kunstgeschichte hat diese Annahme die weitaus gröfsere Wahrscheinlichkeit für sich.

Besteht sie thatsächlich zu recht, so ist man jedoch bezüglich des früheren Sockels der Reiterstatue abermals nur auf Vermutungen angewiesen, und zwar hier auf solche, die eine greifbare Gestalt kaum gewinnen können, denn für die Rekonstruktion dieses Sockels fehlt jeder feste Anhalt.[2]) Auf seinen ehemaligen Schmuck könnten nur noch die Statuen der drei sitzenden Helden zurückgehen, diese freilich mit einiger Wahrscheinlichkeit, denn sie gehören geistig zum Reiterbild des Condottieren und würden unmittelbar an einem — etwa stufenartigen — Postament desselben jedenfalls weit glücklicher wirken, als jetzt unter einem Sarkophag mit Erzählungen aus der Jugend Christi. —

Ich verhehle mir nicht, dass hiermit noch keineswegs alle Probleme gelöst sind, welche die Colleoni-Kapelle der Forschung stellt. Beispielsweise ist für die Unregelmäfsigkeiten und Seltsamkeiten in der Ausstattung der Fenster[3]) noch keine

---

gearbeitet wurde und spricht dafür, dass Amadeo die Vollendung seines Werkes anderen Händen überliefs. Auch unter den Herkulesreliefs am Sockelstreifen der Fassade befinden sich, wie erwähnt, spätere Renaissancearbeiten. Auch die beiden trefflichen Engel unter dem Altartisch mit dem lionardesken Typus stammen zweifellos nicht mehr aus der Zeit Amadeos, wahrscheinlich erst aus dem XVII Jahrhundert. Auf Amadeo selbst gehen dagegen die herrlichen Füllungen an den Eingangspfeilern der Chorkapelle zurück, deren Wein kelternde Putten mit den Puttenreliefs an jenen seltsamen Postamenten neben der Thür der Fassade in Stil und Mafsstab so nahe verwandt sind, dass man diese Reliefs mit grofser Wahrscheinlichkeit ebenfalls als verfehlte Fragmente des ehemaligen Chor- oder des Altarschmuckes ansprechen darf.

[1]) Es sei hier daran erinnert, dass die drei Frontreliefs des unteren Sarkophages des rechten Abschlusses entbehren, und dass diejenigen seiner Schmalseiten einen anderen Reliefstil zeigen. Den unteren oder den oberen »Sarkophag« als den ehemaligen Altar anzusprechen, wird durch ihre Dimensionen unmöglich. Die Länge des unteren beträgt 4,355 m., die des oberen 3,40 m.

[2]) Für den Mafsstab entscheiden die Dimensionen des Rosses nur teilweise. Die Entfernung seiner Füfse am Boden beträgt 87 cm. Aufsen musste jedoch für die Statuen Raum bleiben. Der Denkmälertypus, eine Reiterstatue mit allegorischen Frauenstatuen zu umgeben, geht in Oberitalien bis auf das Monument des Bernabò Visconti (um 1370), jetzt im Museo Archeologico der Brera in Mailand, zurück. Sind vielleicht einige der Reliefs schon von Amadeo ursprünglich für das Altarantependium gearbeitet worden?

[3]) Die feinen scheinbaren »Pilasterfüllungen«, welche jetzt jene sechs vor den schwarzen Marmorplatten über die Öffnung im Lichten aufgestellten Blendpfeiler schmücken, dürften ursprünglich die seitlichen Wandungen der Fenster selbst verkleidet haben. Darauf deuten schon ihre Mafse. Die Kapitäle sind hinzugearbeitet. Jene sechs Säulen und Kandelaber in der Fensteröffnung stammen meines Erachtens ebenfalls aus dem Inneren der Kapelle. Der Hinweis auf die Säulen an den jetzigen Aufsenwänden des Baptisteriums beim Dom (aus dem Trecento) ist an sich nicht stichhaltig, denn diese »Analogie« ist rein äufserlich. Auch ist das Baptisterium stark verändert worden.

genügende Erklärung gefunden. Hier muss man eben auf die Thatsache, dass wesentliche Umänderungen und Umstellungen vorliegen, vorerst allgemeingültig zurückgreifen. Ich verhehle mir ebenso wenig, dass die Ergebnisse der obigen Rekonstruktionen nur höchstens auf Wahrscheinlichkeit Anspruch erheben, und durch bisher unbekannte Urkunden, vielleicht auch durch mir entgangene Einwürfe, widerlegt werden können. Untersuchungen dieser Art gehören zu den verlockendsten der Kunstgeschichte, aber eben auch zu den gefährlichsten!

Wie immer aber auch das Urteil über die Rekonstruktion selbst lauten mag: der *negative* Teil unserer Untersuchung dürfte bestehen bleiben, und auch er allein möchte kunsthistorisch nicht völlig belanglos sein. Er befreit die Fassade von allen figürlichen Zuthaten, welche ihre architektonischen Linien unterbrechen, und ihre ohnehin unruhige Wirkung noch stärker ins Malerische abwandeln; er kennzeichnet einige Hauptteile ihrer Dekoration, welche den gesunden künstlerischen Organismus schädigen, als spätere Zuthaten und wahrt das ganze Werk gegen den Vorwurf der Überladung[1]) und unexakten Arbeit. Dem Grabmonument aber verleiht er zum mindesten wieder die ehemaligen harmonischen Verhältnisse, bringt in Zusammenhang, was inhaltlich zu einander gehört, und nimmt ihm seine apokryphen, jetzt mit dem Ganzen und untereinander so unorganisch verbundenen Teile. —

Stützen sich diese Behauptungen schliefslich aber nicht etwa auf eine *kunsthistorisch* verfehlte Voraussetzung? Sind die Mängel und Fehler des heutigen Werkes nicht vielleicht nur für das *heutige* Urteil vorhanden, das, gar zu bedächtig-nüchtern, da Unregelmäfsigkeiten sieht, wo der Schöpfer des Ganzen völlig bewusst dem kecken Spiel seiner Phantasie folgte, unbekümmert um die Tradition und um Gesetze der Ästhetik; ja, raubt dieser Rekonstruktionsversuch dem Ganzen nicht gerade sein charakteristisches Gepräge und seine eigenartige Stellung in der Geschichte der Renaissance?

Malerisch spielende Kompositionsweise, die alle theoretischen Einwände durch den fröhlichen Reiz der Gesamtwirkung verstummen macht, ein absichtliches Durchbrechen der Regeln und des Regelmäfsigen, ein völlig freies Schalten mit Überkommenem und Neuem, wobei die künstlerische Phantasie allein das Szepter führt — das pflegt man als Eigenart der lombardischen, und weiterhin der oberitalienischen Renaissance zu bezeichnen und zu rühmen, und hierfür gerade die Cappella Colleoni als reizvollsten Zeugen anzurufen. Wie im Reliefschmuck ihrer Fassade Heiligenfiguren neben den Porträts römischer Cäsaren, und die Erzählungen des alten Testamentes neben den Thaten des Herkules erscheinen, wie in ihrer Farbe, im Weifs, Schwarz und

---

[1]) Die Fassade verliert ihren gesamten Bildschmuck an Freifiguren, mit Ausnahme desjenigen über dem Portal, und der Bekrönungen *oberhalb* der Fensterlünetten. Ob nicht auch die drei so völlig malerisch angeordneten Engel mit dem Vorhang über dem Portalgiebel, sowie die Putten neben den Fensterkrönungen aus dem Entwurf Amadeos zu streichen sind, wage ich nicht zu entscheiden. Die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, und meines Erachtens würde die Fassade, wenn man ihren Bildschmuck lediglich auf den segnenden Gottvater zwischen den Engeln im Thürgiebel, und auf die beiden Cäsarenbüsten beschränkt, wesentlich gewinnen. Will man aus den obigen Erörterungen diese letzten Konsequenzen nicht ziehen, so sind zum mindesten der Gewappnete über dem Radfenster und die beiden Statuen neben dem Portal nebst deren unglücklichen Postamenten zu entfernen. Die Bruchstücke der letzteren — zum Teil abgeschnitten, zum Teil modern ergänzt — dürften als Sockel der Statuen des Mausoleums gedient haben. Aber auch die vier Statuen über den Seitenfenstern sind hier meines Erachtens sicher apokryph.

Rot, scharfe Gegensätze lustig nebeneinander wirken, wie die geraden Linien des Baues durch krauses Rankenwerk, durch Tondi, Balustern, Palmetten, Muscheln, Vasen, Rosetten, Cherubimköpfe u. s. w. belebt werden, wie hier gotische Reminiscenzen und gotische Details neben reinster Renaissance und einer schon an den Geist des Rokoko gemahnenden Freiheit der Ornamentik stehen — so könnte man auch vielleicht alle die erwähnten Verstöfse gegen einen regelmäfsigen Organismus als Absicht des Künstlers deuten, als »eine bewusste Willkür, die das Wunderliche und Naturwidrige fast sucht«, und selbst die offenbaren Fehler der Ausführung könnten als »lässige und kecke Sorglosigkeit des Architekten« erscheinen, welcher »einer kleinlichen sorgfältigen Ausführung entraten zu können glaubte«, wie es in einer geistvollen Charakteristik der Colleoni-Kappelle von künstlerischer Seite[1]) in der That lautet.

Meines Erachtens wäre diese Annahme jedoch ein Trugschluss. Wir haben bisher keine sicheren Beweise dafür, dass Amadeo, einer der feinsten Ornamentisten, welche die Geschichte der Renaissance kennt, ein Meister, der beispielsweise im Aufbau seiner Pilasterfüllungen und in der Zeichnung seiner Friese ein kaum wieder erreichtes, jedenfalls nicht übertroffenes Feingefühl für Rhythmus im Formenwechsel und für ornamentales Leben bewährt, bei seinen Entwürfen im Grofsen jede gesunde Architektonik so völlig aufser Acht gelassen habe, wie es am heutigen Mausoleum des Colleoni geschieht. Selbst die Fassade der Certosa, wo das Mafs seiner unbeschränkten Initiative und sein Anteil an der Detaillierung noch eingehenden Studiums bedarf, legt ein solches Zeugnis nicht ab, spricht vielmehr — man denke besonders an die herrlichen Fenster! — vielfach durchaus dagegen. Das freilich jetzt auch sehr unglücklich aufgebaute Grabdenkmal des S. Lanfranco bei Pavia darf man nicht geltend machen, denn dieses trägt noch weit deutlichere Beweise einer späteren Umformung, als das Colleoni-Monument. Will man sich nicht auf das Medeagrab, oder auf die Borromeo-Monumente von Isola Bella berufen, so bleibt als sicherster Prüfstein zum mindesten die zum »kleinen« Klosterhof führende Thür der Certosa. Dieses Werk, das Amadeos Namen trägt, den Bergamasker Arbeiten zeitlich am nächsten steht und fast völlig intakt erhalten blieb, ist wahrlich mit allem Zauber lombardischer Renaissance ausgestattet, und dennoch zugleich ein Kleinod dekorativer Kunst, mustergültig für alle Zeiten!

Bevor wir nicht eine Geschichte, oder wenigstens eine monographische Schilderung aller Hauptschöpfungen der lombardischen Renaissance besitzen, wird sich ein abschliefsendes Urteil über die Cappella Colleoni nicht bilden lassen. Vielleicht bringt eine in den Akten des »Istituto Colleoni« vergrabene Notiz für die hier behandelten Rätsel eine weit einfachere und möglicherweise auch andere Lösung, als sie hier versucht wurde. Ist doch selbst der Anteil des XIX Jahrhunderts daran noch nicht völlig geklärt! Jedenfalls aber ist es unrichtig, die Colleoni-Kapelle und ihre Monumente, wie bisher, als eine einheitliche Schöpfung zu beurteilen, und unberechtigt, ihre Seltsamkeiten als Schönheit und charakteristische Eigenart zu preisen, so lange sie sich weit naturgemäfser aus den wechselvollen Schicksalen dieser Werke erklären.

---

[1]) Vergl. *O. Schmalz*, »Bergamo alta« im »Centralblatt der Bauverwaltung«. Berlin, 7. September 1889, No. 36, S. 326.



ALBRECHT DÜRER

HEILIGE FAMILIE

FEDERZEICHNUNG IN DER K. UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK ZU ERLANGEN

2



EIN NEUES SELBSTBILDNIS DÜRERS

VON W. VON SEIDLITZ

Die beiden Federzeichnungen, die hier in der Gröfse des Originals wiedergegeben sind, bilden die Vorder- und die Rückseite eines Blattes, das in der reichen und interessanten Zeichnungssammlung der Erlanger Universitätsbibliothek unter dem Namen Schongauers aufbewahrt wird. Dem liebenswürdigen Entgegenkommen des Herrn Bibliothekars Prof. Dr. Zucker ist es zu danken, dass diese Zeichnungen in wohlgelungenen Aufnahmen den Lesern des Jahrbuchs vorgeführt werden können und dadurch Jedermann ein Vergleich mit anderen Jugendzeichnungen Dürers ermöglicht wird. Sie sind reine Federzeichnungen, deren Tinte mit der Zeit ziemlich vergilbt ist; Vorder- und Rückseite zeigen in Hinsicht auf die Technik durchaus das gleiche Aussehen; nur an dem Kopf auf der Rückseite sind einige spätere dunklere, aber offenbar von derselben Hand herrührende Striche zu bemerken, die den Umriss des Kinns korrigieren, indem sie dies Kinn breiter machen.

Dass die nachträgliche Inschrift: Martin Schön Conterfeit, und die Jahreszahl 1465, womit wohl ausgedrückt werden sollte, dass hier ein Selbstbildnis Schongauers aus dem Jahre 1465 vorliege, für die Urheberschaft an den Zeichnungen nichts beweisen, braucht nicht weiter betont zu werden. Eine Beziehung zu Schongauer ist ja unleugbar vorhanden; sie tritt namentlich auf der heiligen Familie an den Händen mit den knochigen langen Fingern und an der brüchigen Bildung der Gewandfalten hervor; aber an den Meister selbst kann nicht gedacht werden: die für ihn bezeichnende monumentale Bestimmtheit fehlt.

Wir haben es also mit einem Schüler oder Nachfolger Schongauers zu thun und zwar, wie aus der ungemeinen und doch keineswegs trockenen Sorgfalt der Durchführung hervorgeht, wahrscheinlich mit einem noch jungen Mann. Da Schongauer selbst, im Jahre 1491, jung verstarb, so werden auch seine Schüler nicht zu weit ins XV Jahrhundert zurückzuversetzen sein. Andererseits scheint seine Weise nicht lange nachgewirkt zu haben, da sie bereits vor dem Beginn des neuen Jahrhunderts durch die ganz neue Bahnen beschreitende Art Dürers abgelöst wurde. Wir sehen uns also bei der Bestimmung der Entstehungszeit dieser Zeichnungen wesentlich auf die achtziger Jahre und die erste Hälfte der neunziger Jahre hingeführt, wozu auch deren Gesamteindruck stimmt.

Unter den Künstlern, die Schongauer nachstrebten, steht Dürer obenan. Er ist es, der die deutsche Kunst in derselben Richtung, aber auf seine Weise weiterführte.

Dürers Name wird denn auch ohne Weiteres durch die Betrachtung des Kopfes auf der Rückseite nahegelegt; in erster Linie sogar durch die Bildung der Hand, die diesen Kopf stützt. So ist es mir wenigstens beim ersten Anblick des Blattes ergangen. Diese langfingerige weiche Hand mit den starken Gelenkknorpeln und dem sanft sich rundenden Fleisch: das ist ja der Typus, der später von Dürer in so bezeichnender Weise ausgestaltet worden ist. Weiterhin wird man durch die melancholischen, tief sich einbohrenden Augen und durch den lebensvollen, energisch

geschlossenen Mund gefesselt. Hierbei ersteht von selbst die Frage: wer vermochte im XV Jahrhundert so ergreifendem Gemütsausdruck Gestalt zu geben? — Erst nachdem man hierdurch wiederum sich auf Dürer hingewiesen gefühlt und die eigentümliche Bildung des breiten Nasenrückens ins Auge gefasst hat, erwacht in uns die Empfindung, dass es sich ja dabei um ein Selbstbildnis des jugendlichen Meisters handeln könne. Und zieht man nun seine übrigen Selbstbildnisse zum Vergleich heran, so überzeugt man sich leicht davon, dass es sich wirklich so verhält. Doch davon später. Die Beweisführung soll nicht durch das Hereinziehen eines so äufserlichen Umstandes getrübt werden.

Es ist schon eingangs gesagt worden, dass beide Zeichnungen in ihrer Technik, das heifst in dem Material und der Handführung übereinstimmen, so weit das eben bei der Verschiedenheit des Gegenstandes und der Gröfsenverhältnisse möglich



Zeichnung in der Albertina zu Wien.



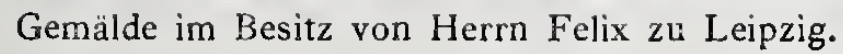
Zeichnung in der Universitäts-Bibliothek zu Erlangen.

ist. Die heilige Familie macht freilich zunächst in Verbindung mit Dürers Namen einen befremdenden Eindruck wegen der übertrieben gekrausten, ganz konventionellen Falten, besonders im Unterteil des Gewandes der Maria. Richten wir jedoch unseren Blick auf das Christkind, das sich liebevoll an die Mutter anschmiegt, und namentlich auf den prächtig durchgebildeten Charakterkopf Josephs, so gewinnen wir die Überzeugung, dass wir es auch bei dieser Darstellung thatsächlich mit einem Werke Dürers zu thun haben, freilich mit einem besonders frühen, das Vergleichungspunkte mit seinen übrigen uns zufällig noch erhaltenen Zeichnungen nicht ohne Weiteres darbietet. So viel aber geht auch schon sowohl aus der Betrachtung der Vorder- wie der Rückseite hervor, dass die Bildung der Hände und weiterhin die freie rundliche Strichführung die für Dürers Eigenart bezeichnenden sind.

Soll nun diesen Zeichnungen ihre ungefähre Entstehungszeit angewiesen werden, so sind zunächst zwei äufserste Grenzpunkte, mit deren Erzeugnissen sie wohl eine

allgemeine aber keine besondere Verwandtschaft zeigen, auszuscheiden. Der Standpunkt der Madonna mit den Engeln von 1485 ist hier bereits überwunden; die Behandlung der Schatten unter den Figuren ist eine ähnliche, aber die Bildung der Gewandfalten wie die der Haare eine weit freiere. Die Blätter aus dem Jahre 1494 andererseits sind, abgesehen von dem reinen Naturstudium zu dem Engel der Apokalypse, wesentlich zu stecherischen Zwecken gemacht, wie der Orpheus, die beiden Darstellungen nach Mantegna, daher von besonderer Bestimmtheit in der Linienführung. Von hier an und besonders seitdem er im Jahre 1496 — man braucht nur an sein Frauenbad zu denken, dem sich wohl auch die Gerechtigkeit in Dresden anschliefst — seine Zeichnungsweise nach der Seite der Modellierung noch weiter durchgebildet hatte, nähert sich Dürer immer mehr einer festen, die Gestalten wie herausmeifselnden Linienführung.





Gemälde im Besitz von Herrn Felix zu Leipzig.



Gemälde im Museo del Prado zu Madrid.

Unter den wenigen datierten Zeichnungen der Zwischenzeit erinnern wohl die beiden Blätter von 1489, die Landsknechte und der Reiterzug, am meisten an die vorliegenden. Aber immerhin werden sie schon als um etwas später entstanden anzusetzen sein, da sie bereits jenen kalligraphischen Zug ausgebildet zeigen, der fortan die Thätigkeit des Künstlers beherrschte und bis zum Jahre 1494, da Dürer den italienischen Boden betrat, andauerte.[1])

Schliefslich muss uns das Selbstbildnis auf der Rückseite, wenn wir es als solches anerkennen, den zuverlässigsten Aufschluss über die Entstehungszeit des Blattes gewähren. Und wahrlich die Übereinstimmung mit den übrigen Selbst-

[1]) Die Zeichnungen zum Terenz und zu den Basler Drucken und, gegen Ende der Periode, ein Blatt wie das Liebespaar zu Pferde in Berlin (augenscheinlich falsch datiert von 1496).

bildnissen aus der Jugendzeit des Meisters, deren wir eine ganze Reihe besitzen und die wir zum Vergleich hier mit abbilden, ist schlagend. Es fügt sich noch aufserdem so glücklich, dass sie alle, als über die linke Schulter gesehen (die im Bilde als die rechte erscheint), nach einer und derselben Seite gewendet sind. Da gewahren wir denn namentlich die unverrückbar festen Umrisse der Knochen, die Nase mit dem breiten, leicht gebogenen Rücken und der etwas aufwärts gerichteten Spitze, das zurücktretende spitze Kinn, die leicht vortretenden Backenknochen, die starke Öffnung der Augenhöhlen, als die Übereinstimmung bekundend. Schon nach diesen Merkmalen wird kein Bildhauer zweifelhaft sein, dass es sich hier um eine und dieselbe Persönlichkeit handelt. Dazu kommen der kleine Mund mit der schön geschwungenen Oberlippe und der ziemlich fleischigen Unterlippe, die kurzen Nasenflügel, die stark ausgeprägten Säcke unter den Augen; auch das lange Haar sowie die Bildung der Finger und der feinen Handgelenke sind die gleichen.

Dass die Zeichnung zwischen dem Blatte der Albertina von 1484 und dem Gemälde von 1493 bei Herrn Felix in Leipzig liegen müsse, kann nicht wohl zweifelhaft sein. Das Madrider Bild von 1498 zeigt Dürer schon mit einem Vollbart, und auch auf dem Felix'schen Gemälde gewahrt man bereits einen Anflug von Bart, sowohl auf der Oberlippe wie am Kinn. Dergleichen ist aber auf dem Erlanger Blatt noch nicht zu sehen. Ja es steht dem Knabenbildnis in der Albertina, das Dürer im Alter von 13 Jahren zeigt, sogar noch näher als dem jungen Mann von 22 Jahren bei Felix. Mitten inne zwischen beide werden wir es zu versetzen haben. Zu einem eben herangereiften Jüngling von etwa 17 oder 18 Jahren passt auch sowohl der schwermütige Blick der Augen wie die noch weiche Bildung des Mundes am besten.

Das würde uns also auf die Jahre 1487/88 führen. Dann hätten wir hier ein Werk vor uns, das Dürer während seiner eigentlichen Lehrzeit, also vor dem Antritt seiner Wanderschaft, gefertigt hatte. Während die befangene Strichführung der Knabenjahre schon überwunden ist, zeigt sich, aufser bei dem Gewande, noch keine Hinneigung zu der festen, bestimmten, wie für Metall arbeitenden Strichführung, die sich bereits in den Blättern von 1489 ankündigt und, obwohl zwischendurch immer wieder durch das Streben nach freierer und mehr malerischer Gestaltung unterbrochen, später sich immer mehr bei ihm entwickelt. Hier hat die Phantasie des Jünglings bereits ihre volle Reife erlangt und sucht in der Bildung der fein bewegten Hände, in dem Ausdruck und der Modellierung der Gesichter, in der leichten Führung der Haare, jener Wärme und jenem Reichtum, die sie im Innersten erfüllten, den vollen frischen Ausdruck zu geben. Die Eigenart des Künstlers aber tritt noch nicht stark hervor; in seiner Auffassung steht er noch ganz unter dem Banne Schongauers. — Als einer der spärlichen Reste dieser Übergangszeit ist das Blatt von Bedeutung. Das Verhältnis, worin es zu der Darstellung im Tempel in London sowie zu der Frau mit dem Falken ebendaselbst steht, bleibt noch festzustellen. Alsdann dürfte sich auch ergeben, ob das Blatt bei Dr. Blasius (Lippmann No. 144) etwa derselben Gruppe beizuzählen sei.



ALBRECHT DÜRER

SELBSTBILDNIS

FEDERZEICHNUNG IN DER K. UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK ZU ERLANGEN

DIE VERLEUMDUNG DES APELLES IN DER RENAISSANCE

(Dritter Artikel.)

VON RICHARD FÖRSTER

Zwar ist mir, seitdem ich meine Arbeit über die Verleumdung des Apelles in der Renaissance in diesem Jahrbuch Bd. VIII, S. 29 und 89 ff. veröffentlicht habe, nicht gelungen, was ich sehr gewünscht hätte, den derzeitigen Aufbewahrungsort des Gemäldes des Benvenuto Garofalo zu ermitteln, wohl aber habe ich seitdem einige Darstellungen des Gegenstandes kennen gelernt, welche nach den verschiedensten Seiten hin Interesse bieten, und mit deren Veröffentlichung ich daher nicht länger zögern will.

Indem ich die in jener Arbeit beobachtete Anordnung festhalte, beginne ich mit den

I. KOMPOSITIONEN VON ITALIENERN

Unter diesen verdient den ersten Platz eine bisher völlig unbeachtet gebliebene *Majolika* des Rijksmuseum in *Amsterdam*. Es ist ein Teller, der einen Durchmesser von 51,5 cm. hat, während die innere Fläche des Bildes 30 cm. im Durchmesser einnimmt. Er trägt die aufgeklebte Nummer 28. Über Herkunft und Zeit der Erwerbung konnte ich an Ort und Stelle, wo ich dies Unicum im vorigen Jahre kennen lernte, weiter nichts erfahren, als dass die ganze keramische Sammlung vor einigen Jahren aus dem Königlichen Kabinet im Haag ins Museum gelangt ist und wahrscheinlich zum alten prinzlichen Besitze gehörte. Unserer Abbildung liegt eine durch freundliche Vermittelung des Herrn E. W. Moes von J. P. Oppers hergestellte Photographie zu Grunde.

Auf einer Bank, welche auf hoher Estrade steht, sitzt nach links gewendet der jugendliche, bartlose, mit Krone geschmückte, eselohrige König, ein wenig nach vorn gebeugt, zu der von links sich nahenden Gruppe von Figuren herabblickend und den rechten Arm vorstreckend. Hinter ihm steht ein bärtiger Krieger mit Wams, Rüstung, Helm und Schwert angethan und in der Linken einen Dolch zückend. Auch er blickt in derselben Richtung, wie der König, herab. Von der anderen, rechten Seite des Königs her tritt eine weibliche Figur hervor, die Unwissenheit, mit beiden Händen ein Tuch haltend, wie um den Blick des Königs zu hemmen. Während die Bewegung des Oberkörpers und der Hände ihm zugewandt ist, richtet auch sie ihren Blick zu der sich dem Könige nahenden Gruppe herab. Die Hauptfigur dieser Gruppe ist Calumnia, eine mächtige Gestalt in blauem Gewande, welches den rechten Unterschenkel und den linken Schenkel bis weit über das Knie freilässt. In der hoch gehobenen Linken schwingt sie eine brennende Fackel, mit der Rechten

fasst sie das Haupthaar des Verklagten, welchen sie an den Thron des Königs schleift. Sie blickt schreiend zum König auf. Ihr Opfer, ein völlig nackter junger Mann, kniet mit beiden Beinen, die Hände auf den Rücken gebunden, und sieht zu Boden. Ihr blickt eine neben ihr stehende alte Frau in blauem Gewande ins Gesicht, indem sie ihre linke Hand auf den rechten Unterarm jener legt und den



Majolika-Schüssel von Faenza. Original im Rijksmuseum zu Amsterdam.

Zeigefinger der rechten Hand hebt. Hinter der Calumnia stehen zwei jugendliche weibliche Figuren, von denen die hintere ihr einen Kranz aufs Haupt setzt, die vordere in hellgrünem, schillernden Gewande, ihre linke Hand auf ihre rechte Schulter legend, ihr das Gewand an der rechten Seite abbürstet. Hinter dieser steht die völlig nackte Wahrheit, ernst geradeaus blickend, den Daumen und Zeigefinger der linken Hand zur Betheuerung erhebend, mit der Rechten die Scham deckend. Den Hintergrund des Ganzen bilden Bäume mit dichten Kronen.

Man sieht, die Komposition gehört in die Klasse der (rechtsläufigen) Illustrationen der lucianeischen Beschreibung des Gemäldes des Apelles. Die Hauptfiguren, der



AMADEO

GRABMAL DES BARTOLOMEO COLLEONI

COLLEONI-KAPELLE ZU BERGAMO

4



König, die Calumnia, die Wahrheit[1]) schliefsen sich ganz an diese Beschreibung an. Auch dass die eine der beiden Dienerinnen die Calumnia bekränzt, die andere sie abbürstet, hält sich, wenn es auch keinen Anhalt in der Beschreibung selbst hat, doch im Rahmen derselben. Aber es fehlt auch nicht an Abweichungen. Die Hände des Verklagten sind nicht zum Himmel erhoben, sondern auf den Rücken gebunden. Die Knappheit des Raumes führte zur Zusammenziehung und Beschränkung der Bewegung der Figur, wie sie auch Zusammenrückung der Gruppen, ja sogar völlige Weglassung der Figur der Reue zur Folge hatte. So schreitet auch die Figur des Neides nicht für sich der Calumnia voran, sondern ist eng mit ihr verbunden. Auch ist diese Figur nicht, wie in der Beschreibung, als blasser hässlicher Mann, sondern als altes Weib gebildet.

Umgekehrt ist die Figur des Argwohns nicht, wie in der Beschreibung, weiblich, sondern männlich. Da in beiden Fällen Lucian nicht blofs die Figuren benennt, sondern auch ihr Geschlecht ausdrücklich beifügt, wird der Grund für die Abweichung nicht in der blofsen Wiedergabe eines entsprechenden Wortes (Invidia — Sospetto), sondern in bewusster Absicht des Künstlers zu suchen sein. Er glaubte so das Verständnis der interessierten Kreise leichter zu gewinnen. So schildert z. B. auch Cesare Ripa aus Perugia in seiner Iconologia overo descrittione di diverse imagini cavate dall' antichità, et di propria inventione (di nuovo revista et dal medesimo ampliata di 400 et più Imagini, et di Figure dintaglio adornata, in Roma M • DC • III, p. 241) die *Invidia* als *Donna vecchia, magra, brutta, di color livido.*

Suspicio war allerdings nach gewöhnlicher Vorstellung weiblich, aber dass sich für sie auch männliche Bildung eingestellt hatte, beweist die Komposition des Bildes von Nimes (Jahrbuch a. a. O., Tafel zwischen S. 38 und 39, S. 54), in welcher sie trotz der Beischrift Suspictioni männlich, und zwar ganz ähnlich wie hier gebildet ist. Für die Attribute beider Kompositionen genügt es, auf die Schilderung von Ripa zu verweisen l. l. p. 467 Sospicione]: *Donna vecchia, magra, armata, et per cimiero portarà un Gallo, sarà vestita sotto dell' armatura d'una traversina di color turchino, et giallo; nel sinistro braccio portarà un Scudo, nel quale sia dipinta una Tigre, porgerà il detto braccio in fuori in atto di guardia, et con la destra terrà una spada ignuda in atto di ferire.*

Auch dass die Unwissenheit als Verblendung dem Könige ein Tuch vorhält, beruht auf eigener Erfindung des Künstlers. Anderwärts hat sie einen Schleier vor den Augen.[2])

Die Komposition zeigt gewisse Berührungspunkte sowohl mit der des Botticelli, als mit der des Mantegna: mit ersterer in der rechtsläufigen Richtung, sodann in der hohen Estrade, in der Gruppe des Königs und der Begleiterinnen, der Krone des Königs, der Stellung und Handlung der beiden Dienerinnen der Calumnia, in der Wahrheit; mit der des Mantegna ebenfalls in der Krone des Königs, der Haltung der Dienerinnen der Calumnia, der Handbewegung der Wahrheit und der Weiblich-

[1]) Zu den Stellen der Alten über die Nacktheit der Ἀλήθεια, welche ich im Jahrbuch a. a. O. S. 38 mitgeteilt habe, ist hinzuzufügen Lucian Pisc. 16 ἡ ἀμυδρὰ δὲ αὕτη καὶ ἀσαφης το χρῶμα ἡ Ἀληθεια ἐστιν. — τὴν ἀκαλλωπιστον ἐκείνην τὴν γυμνην, τὴν ὑποφευγουσαν ἀεὶ καὶ διολισθαίνουσαν; dagegen wird die Göttin im Πίναξ des Kebes c. 18 mit Πειθω als Tochter der Παιδεία nur genannt, nicht, wie die letztere (στολὴν ἔχουσα ἁπλῆν τε καὶ ἀκαλλωπιστον), beschrieben.

[2]) Jahrb. a. a. O. S. 51 war die Figur mit den verbundenen Augen im Bilde des Luca Penni, wie in der Virtus combusta des Mantegna, als Dummheit (Verblendung), die Zuflüsternde als Argwohn zu bezeichnen. Vergl. Ripa l. l. p. 224.

keit des Neides. Nichtsdestoweniger halte ich keine dieser Berührungen für schwerwiegend genug, um eine Abhängigkeit von der einen oder anderen der beiden Kompositionen anzunehmen. Es sind zufällige Berührungspunkte. Und es stehen die gewichtigsten Abweichungen gegenüber.

Vielmehr handelt es sich meiner Meinung nach um eine durchaus selbständige Schöpfung. Um zu einer Vermutung über deren Urheber zu gelangen, wird es nunmehr nötig sein, den Stil der Majolika ins Auge zu fassen. Da dieselbe, wie Herr van Riemsdyk, der Unterdirektor der betreffenden Abteilung des Rijksmuseums, festzustellen die Güte hatte, keinerlei Signatur trägt, sind wir allein auf den Stil angewiesen. Im Museum wird sie der Schule von *Caffagiolo* zugewiesen. Da ich mir selbst kein Urteil über diese Frage beimessen durfte, wandte ich mich an Herrn Dr. *v. Falke*, Direktorial-Assistent am Kunstgewerbe-Museum in Berlin, mit der Bitte um Auskunft und erhielt durch seine Liebenswürdigkeit alsbald folgenden Bescheid mit der Erlaubnis zur Veröffentlichung:

»Die Schüssel, eine der schönsten uns erhaltenen Majoliken, gehört zu jener Gruppe, die man mit Vorliebe der toskanischen Fabrik von Caffagiolo zuzuschreiben pflegte. Die Existenz dieser Manufaktur ist mit Unrecht von C. Malagola und später von Argnani angefochten worden. (Ich habe im Kunstgewerbeblatt 1891 S. 85 und Darcel in der Gazette des beaux arts 1892 [VII, S. 140 u. ff.] die Unhaltbarkeit dieser Behauptung nachzuweisen versucht, die gegen die Beweiskraft der auf Majoliken aus der Zeit von 1520 nicht seltenen Signatur: fatto in Caffagiolo nicht aufkommen kann.) Die Fabrik blühte von 1520 bis 1530 circa und hat mit das Beste auf dem Gebiete der italienischen Keramik geschaffen. Mehrere ihrer signierten Arbeiten lassen namentlich in den figürlichen Kompositionen den Charakter der florentinischen Kunst erkennen. Man hat, als man zuerst auf Caffagiolo aufmerksam wurde, den Fehler begangen, fast alle guten Majoliken aus der Zeit um 1525 als Arbeiten dieser Fabrik zu erklären, zum Schaden von Faenza, aus dessen Werkstätten unzweifelhaft die Künstler der mediceischen Bottega hervorgegangen sind. Das ist namentlich in dem Werke von Delange, Recueil de faïences italiennes der Fall. Thatsächlich sind in Faenza Majoliken von derselben Qualität wie die signierten toskanischen in Mengen hergestellt worden, was die Ausgrabungsfunde von Argnani in Faenza zur Genüge beweisen. Da nun Faenza das ältere und weitaus bedeutendere Centrum der Majolika-Industrie gewesen ist, da der Fabrik von Caffagiolo nur eine kurze Dauer beschieden war, da der mit P. S. zeichnende Hauptmeister von Caffagiolo sehr wahrscheinlich vorher in Faenza thätig gewesen ist, kann man mit Sicherheit nur diejenigen Stücke als toskanisch ansehen, die den Namen von Caffagiolo wirklich aufweisen. Im anderen Falle ist der Mutterfabrik von Faenza der Vorzug zu geben. Die Amsterdamer Schüssel ist meines Wissens ohne Bezeichnung; sie *kann* wohl Caffagiolo sein, muss aber mangels eines Beweises als *Faenza* betrachtet werden. Über ihre Entstehungszeit um 1525 kann nach Analogie mit datierten Stücken kein Zweifel obwalten. Man würde auf den ersten Blick, namentlich nach der Zeichnung des Randornamentes auf kobaltblauem Grunde und der Dekoration in bianco sopra bianco auf der Wölbung, sie der führenden Faentiner Bottega der Casa Pirota zuzuweisen geneigt sein. Aber der grünliche Ton (statt des bläulichen der auf berettino gemalten Casa Pirota-Waaren), sowie die überaus reiche und feine Modellierung in den figürlichen Teilen lassen daran zweifeln; die Ausführung ist besser, als man sie sonst von der Casa Pirota gewohnt ist. Eine andere Faentiner Fabrik mit Arbeiten dieser Art ist mir aber nicht bekannt.«

Eine vortreffliche Bestätigung und Ergänzung erhalten diese Ausführungen durch die Beobachtungen meines früheren, noch immer schmerzlich vermissten Kollegen *Schmarsow*, welcher auf meine Bitte jüngst die Majolika eingehender Untersuchung unterzogen hat. Er schreibt mir darüber Folgendes:

»Ich habe mir das Prachtstück heute abermals angesehen und finde meine frühere Erwägung durchaus bestätigt. Ich freue mich, dass die Bestimmung der Herkunft bei Falke auch »*Faenza*« lautet; so würde ich nach allen bisherigen Erfahrungen und Erinnerungen auch urteilen, sowohl was die Durchführung in Farben als was die Dekoration des Randes[1]) betrifft. Besonders sind es einige Teller im Museo Correr zu Venedig mit mythologischen Scenen, die mich in dieser Meinung bestärken.

Dazu aber die Hauptsache: die künstlerische Herkunft der Vorlage, die der Fabrik gedient hat. Die Komposition der Scene gehört unzweifelhaft der Schule des *Francesco Francia* an, und zwar in ihrer Entwickelung um 1510—1520 höchstens. Da müsste man füglich an den jüngeren G. Francia denken, der bei den Gemälden des Vaters mit thätig gewesen. Die Gestalt des Königs ist durchaus einer bekannten Figur der Anbetung des Kindes verwandt, die sich in der Akademie zu Bologna befindet. Alle äufseren Merkmale der Kostümierung im klassischen Geschmack, der reinen fliefsenden Gewandung sprechen für diese Herkunft aus einem Atelier, das auf der einen Seite von Mantegna, auf der anderen von Perugino nicht unberührt geblieben war. Dies bestätigt auch die nahe Verwandtschaft mit den frühen Stichen Markantons, die vor seiner Verbindung mit Raphael gezeichnet worden. Eine gewisse leere Schönheit, klassisch reine Züge, aber wenig Charakter und Ausdruck sind dafür ebenso bezeichnend. Ein Beleg ist der Krieger rechts in antikischem Helm. Er ist in der Wendung des Blickes und im momentanen Mienenspiel so allgemein und unbestimmt, dass ich nicht mehr als neutrale Neugier als Ausdruck des Kopfes im Ganzen bezeichnen möchte. Hierbei ist aber Flüstern ins Eselsohr völlig ausgeschlossen. Seine Aufmerksamkeit richtet sich, wenn überhaupt auf einen Punkt, am meisten auf das Weib mit der Fackel und ihr Gezeter. Eigentlich starrt er blindlings staunend auf den Vorgang ohne ausgesprochene Anteilnahme, genau so neutral, wie drüben die nackte Gestalt der Wahrheit auftritt. Die Figur des nackten jungen Verklagten nähert sich in der Zeichnung besonders Markantons schon raphaelesken Stichen, deshalb würde ich bei genaueren Vergleichen die Datierung 1510—1515 versuchen, wo der jüngere Francia noch den Stil des Francesco fortsetzt.

Da liegt also die Verwertung einer seiner Vorlagen in Faenza durchaus näher als die in Caffagiolo, wo derartiges überraschen müsste.«

Ich weifs dem nichts hinzuzusetzen.

2. Daran schliefse ich eine im Besitz meines Freundes *Albert Hänel* in *Kiel* befindliche Feder- und Tusche-Zeichnung. Das Blatt misst 35,3 cm. in die Länge, 28,4 cm. in die Höhe. Doch ist es auf beiden Kurzseiten, namentlich auf der rechten, unvollständig. Die Figuren der Reue und der Wahrheit fehlen auf letzterer ganz.

---

[1]) »In der Randverzierung kommen kleine Inschrifttafeln vor, aber die Schriftzüge darauf sind phantastisch, gröfstenteils unbestimmt in der Form der einzeln aneinandergereihten Buchstaben, also wertlos für etwaige Bestimmung. Das Wappen oben im Rande des Bildes hat kein fürstliches oder geistliches Abzeichen auf dem Schilde, drinnen auf blauem Felde einen (citronengelben) Berg, in heraldischer Zeichnung und darüber schräg von links oben nach rechts unten laufend ein orangegelbes Band. Mir unbekannt.«

Den erhaltenen Figuren sind nicht Inschriften, sondern Zahlen (1—8 und 12) beigeschrieben. Unserer Abbildung liegt eine von Herrn Maler Hans Hampke freundlichst gemachte Kopie zu Grunde.



Tusch-Zeichnung im Besitz von Professor A. Haenel in Kiel.

Vor wenigen Jahren überraschte mich Hänel eines schönen Abends durch die Mitteilung, dass er an demselben Tage die Zeichnung zu dem von mir im Jahrbuch VIII, Tafel zwischen S. 38 und 39, No. 1, S. 54ff., veröffentlichten Bilde von *Nimes* erworben habe. Ein Blick auf die Zeichnung schloss jeden Zweifel daran aus. Gewisse Abweichungen aber beweisen, dass es sich nicht um eine Kopie, sondern um eine Vorstudie zum Bilde handelt. Die Figur des Argwohns sitzt hier nicht wie im Bilde auf den Stufen des Thrones, sondern schreitet heran. Die Figur Fraus hält zwar einen Strick, aber der Hund fehlt; Odio hat hier als Helmschmuck nicht einen Vogel, sondern, wie es scheint, eine Katze. Dass die Inschriften bis auf eine gleich zu erwähnende Ausnahme fehlen, ist bereits gesagt. Auch sonst begegnen kleinere Abweichungen und Zeichen von Unfertigkeit, auf welche hier näher einzugehen unnötig scheint. Wohl aber soll hervorgehoben werden, inwiefern die in Folge der mangelhaften Photographie unserer Abbildung des Gemäldes anhaftenden Undeutlichkeiten durch die Zeichnung beseitigt werden und zugleich die Abhängigkeit des Künstlers von Mantegna noch mehr hervortritt.

Die Ignorantia, welche, wie in der Komposition des Mantegna a. a. O. S. 46, durch die Zackenkrone als Königin charakterisiert ist, stützt sich mit der Linken auf

ein Ruder. Auch darin gleicht sie der thronenden Ignorantia einer anderen Komposition des Mantegna, nämlich der Zeichnung des British Museum, welche unter dem Namen Virtus combusta bekannt ist.

Invidia trägt *drei* Beutel mit den Aufschriften S MALA, S PEIORA, S PESIMA, zeigt also noch offenkundigere Abhängigkeit von der Suspicio in einer dritten Komposition Mantegnas, der »Austreibug der Laster«, als von mir a. a. O. S. 55 ausgeführt war. — Fortuna sitzt auf einem Rade. — Oberhalb der an der linken Treppenwand sichtbaren Inschrift SERVITVTI erscheint ein Jüngling, welcher einen Baumstamm die Treppe hinaufschleppt. — Der aus der linken Thür heraustretende geflügelte bärtige Mann, welcher ein Füllhorn trägt, ist der *Zeitgott.* An der obersten Stufe unter ihm erkenne ich jetzt an der Photographie des Bildes die Inschrift TEMP(ORI?). — Die an die Treppenwange angelehnt sitzende und herabblickende weibliche Figur, welche einen Anker hält, ist die *Hoffnung.* Neben ihr lese ich jetzt auf der Photographie des Bildes SPEI. Die hinter dem König stehende, mit beiden Händen eine Maske haltende weibliche Figur, wird die Verstellung, Simulatio [1]) sein.

Aber auch in anderer Beziehung ist die Zeichnung wertvoll. Während ich das Bild von Nimes nur einem Italiener aus dem Ende des XVI oder Anfang des XVII Jahrhunderts zuschreiben konnte, Venturi nach Ansicht der Photographie nur ganz unbestimmt auf einen Schüler des Mazuolino glaubte raten zu können, bietet die Rückseite der Zeichnung einen bestimmten Künstlernamen. Neben dem unteren Rande links nämlich steht *Girolamo Siciolante.* Die Hand, welche dies geschrieben hat, ist allerdings jünger als die Zeichnung, aber ich möchte doch glauben, dass sie eine gute alte Tradition wiedergiebt. Wer hätte auch gerade diesen Namen erfinden sollen! Und obwohl es mir bisher nicht gelungen ist, ein historisches Zeugnis oder eine anderweitige Bestätigung dafür zu finden, glaube ich doch fürs erste an dem Namen dieses, die Tradition der raffaelischen Schule fortsetzenden Schülers des Lionardo von Pistoja und Perin del Vaga festhalten zu sollen. Gefiel er sich doch gerade neben seinen kirchlichen Malereien in derartigen, den Einfluss Mantegna's bekundenden allegorischen Kompositionen [2]).

II. KOMPOSITIONEN VON DEUTSCHEN

3. Etwas anders als diese Zeichnung zum Bilde von Nimes, verhält sich eine Kreidezeichnung der *Erlanger Universitäts-Bibliothek* zu Dürers Wandgemälde im Nürnberger Rathaussaale (Jahrbuch VIII, S. 95).

Das Blatt, 31 cm. lang, 24,5 cm. hoch, ist, wie die ganze Sammlung von Zeichnungen, am Anfang dieses Jahrhunderts aus dem ehemaligen Kunstkabinet der Markgrafen in Anspach, in die Erlanger Universitäts-Bibliothek gelangt. Weiteres ist über seine Herkunft nicht bekannt. Herr Oberbibliothekar Dr. Zucker hatte die Güte, es mir nach Kiel zu schicken. Dort hat mir Herr Maler Hampke eine sorgfältige Kopie gemacht, welche unserer Abbildung zu Grunde liegt.

Die Zeichnung steht in unverkennbarer Abhängigkeit von der *Dürer'schen* Komposition und zwar berührt sie sich mit der Handzeichnung der Albertina darin,

[1]) Vergl. Ripa, Iconologia, p. 455.

[2]) Vergl. Vasari VII, S. 571 sq. ed. Milan. Baglione, le vite de' pittori, Roma 1642, S. 23. Lanzi, storia della pittura t. II, S. 107; V, S. 130 ed. Pisa 1815. Nagler, Künstlerlexikon s. v.

dass der Richter jugendlich ist und keine Kopfbedeckung trägt. Andererseits zeigt die Ignorantia mehr Ähnlichkeit mit dem Fresko als mit der Handzeichnung; denn sie schielt nicht, wie dort, halb links nach dem Verklagten, sondern blickt ganz nach rechts zum Richter, und die Hebung des Daumens und des Zeigefingers ihrer rechten Hand scheint mehr auf eine dem Richter geltende Warnung, als auf eine Abweisung des Verklagten hinzudeuten. Freilich bin ich nicht sicher, ob die Figur, von welcher nur der Kopf und der obere Teil der Brust sichtbar sind, weiblich oder männlich ist. Auch sonst fehlt es nicht an Abweichungen von Zeichnung und Fresko. Der Richter hält in der Linken ein Scepter und trägt auf dem Haupte einen Kranz. Die Figur des Argwohns legt nur ihre Hände auf die Schulter des Richters, hält sich im Übrigen mehr zurück und flüstert ihm nicht zu. Calumnia steht *vor* dem Verklagten,



Kreide-Zeichnung in der Universitäts-Bibliothek zu Erlangen.

ist anders kostümiert, auch viel weniger erregt als bei Dürer. Der Verklagte endlich hebt seine Hände nicht auf, sondern streckt sie nur vor.

Danach kann ich in dieser Zeichnung nur den Versuch sehen, auf der Grundlage, aber zugleich mit teilweiser Abweichung von der Dürer'schen Komposition, das Bild des Apelles zu rekonstruieren. Ob der Versuch auf diese fünf Figuren beschränkt blieb, oder ob der Rest des Ganzen verloren gegangen ist, entzieht sich unserer Kenntnis. Leider sind wir dadurch gerade aufser Stand gesetzt, das Verhalten des Künstlers zu der von Dürer *eingeschobenen* Gruppe zu beobachten.

Wer war der Künstler? Auf der Rückseite links steht mit Tinte, aber von später Hand geschrieben: *Georg Penſs.* Der Buchstabe auf der Vorderseite unterhalb des rechten Knies des Verklagten scheint mir eher ein G als ein P zu sein. Ich weifs nicht, ob andere Gründe als die Aufschrift Stiassny zur Zuweisung der Zeichnung an Georg Penz bewogen haben (Kunstchronik N. F. I, No. 12, Sp. 179: »Den Anteil von Georg Penz an Dürers 1521 bis 1522 ausgeführten Wandmalereien im gröfseren Rathaussaale zu Nürnberg belegt eine bisher übersehene Kreidezeichnung in der Erlanger Universäts-Bibliothek, die Verleumdung des Apelles darstellend«). Wenn

aber Herr Dr. Zucker in seinem Begleitschreiben an mich bemerkt: »Die Zuweisung an G. Penz in der hiesigen Sammlung beruht lediglich auf der späten Aufschrift der Rückseite, und für diese Zuweisung dürfte nur eine gewisse Anlehnung an das »Dürer'sche« Gemälde mafsgebend gewesen sein. Ich wüsste wenigstens nicht, was andere Werke von Penz für Analogien böten«, so kann ich nur mein Einverständnis mit dem letzteren Urteil erklären und mich im Übrigen mit der Bemerkung begnügen, dass mir nach dem Stile der Zeichnung der Künstler jünger als Penz († 1550 in Breslau)[1]) zu sein scheint.

4. Dagegen bietet wieder eine ganz neue Komposition ein Gemälde des *Artushofes* in *Danzig*, welches vor zwei Jahren, bei Gelegenheit eines Besuches der schönen Stadt, meine Aufmerksamkeit auf sich zog.



Tafelbild im Artushof zu Danzig.

Da der von 1477—1481 als Gesellschaftshaus der Grofs-Kaufleute errichtete Artushof zugleich den Schöppen als Gerichtssaal über Leben und Tod diente, war unsere Komposition besonders geeignet, um unter die im Übrigen sehr verschiedenartigen Gemälde aufgenommen zu werden, mit welchen die Wände dieses ungeheuren Saales nach und nach geschmückt wurden. Es befindet sich auf Holz gemalt an der Wand rechts vom Eingange, als viertes Bild vom Fenster aus gerechnet, oberhalb des zweiten Feldes der Holztäfelung, rechts von dem Sitze der berühmten Familie der Ferber, welcher durch das Wappen (drei Eberköpfe) mit der Beischrift I • B • C • F • gekennzeichnet ist. Darüber ist das durch die Jahreszahlen 1602 und 1603 bezeichnete Riesengemälde des jüngsten Gerichtes von Antonius Moller. Unser Bild ist 76 cm. lang, 38,5 cm. hoch. Der Abbildung liegt eine von Herrn Professor und Museums-Inspektor *Stryowski* in Danzig mit grofser Liebenswürdigkeit gemachte Bause zu Grunde. Für einige nachträgliche Mitteilungen bin ich meinem lieben Schüler, Herrn Cand. Bruno Ehrlich in Danzig verpflichtet.

---

[1]) Siehe Bösch, Mitteilungen aus d. German. National-Museum 1893, S. 39ff.

Das Bild gehört zu den (linksläufigen) Kompositionen, welche nicht mehr bloſse Illustrationen, sondern freie Umbildungen des von Lucian beschriebenen Gemäldes sind.

In der linken Hälfte hielt sich der Künstler allerdings genau an die Vorlage:

Links sitzt auf einem Sessel unter einem Baldachin der mit Eselsohren versehene bärtige Richter, angethan mit graubraunem Ober- und rotem Untergewand, sowie mit roter Mütze, ernst nach dem Verklagten hinblickend und seine Hände ausstreckend. An ihn lehnt sich von hinten an die durch blöden Gesichtsausdruck charakterisierte Unwissenheit, bezeichnet durch die Beischrift IGNORANTIA, in hellgelbem Gewande, ihren linken Arm auf seine rechte Schulter legend. Auf der anderen Seite steht die Figur des Argwohns (SVSPITIO)[1]) in weiſsem Gewande, zu ihm blickend und Daumen und Zeigefinger der rechten Hand, wie in der Erlanger Zeichnung und in der Komposition von Luca Penni (Jahrbuch VIII, S. 51), emporstreckend. Zu ihm schleppt die Verleumdung (CALVMNIA), angethan mit langem roten, golddurchwirkten Kleide und mit mehrreihiger Halskette, sowie mit einer Rosette im Haar geschmückt, den Verklagten, mit der Linken seine Haare fassend, in der vorgestreckten Rechten eine kurze Fackel haltend. Auf ihrem grellweiſsen Gesicht spiegelt sich ihre Erregung ab. Der Verklagte, durch die Unterschrift IÑOCENTIA bezeichnet, in kurzem graubraunen Rock und grünen Strümpfen, blickt mit gefalteten Händen flehend zum Richter auf. Noch vor der Calumnia schreitet der Neid (LIVOR)[2]), ein weiſshaariger Mann mit dunkler Gesichtsfarbe, in langem gelblich braunen Gewande. den giftigen Blick auf den Jüngling gerichtet, die linke Faust vor der Brust geballt und den Zeigefinger der rechten Hand drohend gehoben.

Aber nun beginnen die Abweichungen. Der Calumnia eilt nach eine weibliche Figur mit sich sträubendem Haupthaar und kurzen Flügeln, in einem graubraunen Gewande, welches die linke Schulter, Seite und Arm frei lässt, beide Arme nach vorn gestreckt, aber rückwärts blickend und schreiend. Es ist nicht, wie man erwarten sollte, die Hinterlist, Insidiae, sondern INVIDIA. Auf sie folgt eiligen Schrittes, dicht hinter dem Verklagten, eine zweite weibliche Figur, mit dunkler Gesichtsfarbe, ebenfalls in dunklem, graubraunen Gewande und rotem Halstuch, den rechten Arm erhoben, durch die Unterschrift MENDACIVM bezeichnet.

Noch mehr weichen die Figuren ab, welche die Komposition auf der rechten Seite abschlieſsen. Hinter der Lüge *sitzt* die Reue, neben welcher die Inschrift POENITENTIA steht, in einem gelben Gewande, welches den Hals, den oberen Teil der Brust und die Arme frei lässt, das Haupt gebeugt und die rechte Hand vor die Augen geführt. Über ihr fliegt nach links der Gott der Zeit, neben welchem noch TEMP deutlich, VS nicht mehr zu lesen ist, ein nackter langbärtiger Greis mit groſsen dunklen Schulterflügeln, eine Sanduhr auf dem kahlen Kopfe tragend. Er hält mit beiden Armen die ebenfalls völlig nackte Wahrheit (VERITAS). Beide blicken nach links herab. Den Hintergrund des Ganzen bilden Bogengänge. Unterhalb der Calumnia steht in Form eines Täfelchens das folgende Distichon:

NE PREMAT INNOCVAM SCELERATA CALVMNIA CAVSAM
IVDICII PPOCERES PICTA TABELLA MONET.

[1]) Die zweite Hälfte des horizontalen Striches des T ist abgesprungen.

[2]) Der untere Strich des L ist teilweise unsichtbar geworden.

Gerade die Veränderungen, welche der Maler mit seiner Vorlage vorgenommen hat, setzen uns in den Stand, die Entstehungszeit des Bildes annähernd festzustellen, was um so wichtiger ist, als, wie der inzwischen, viel zu früh, verstorbene Stadtarchivar, Archidiakonus Bertling für mich festzustellen die Güte hatte, Urkunden und Zeugnisse über das Gemälde fehlen.

Es ist unzweifelhaft, dass der Maler, wenn er völlig abweichend von Lucian die Veritas vom Zeitgotte getragen werden liefs, von der durch Giorgio Ghisis Stich vom Jahre 1560 verbreiteten Komposition des Luca Penni (Jahrbuch 1887, S. 51) abhängig war. Diese hatte in den Schlussversen des ihr beigefügten Täfelchens:

> Temporis at demum quae fertur filia, seros
> In lucem profert qui latuere dolos

ausdrücklich auf Tempus als Vater der Veritas hingewiesen.[1]) Dass das Verhältnis nicht umgekehrt sei, ergiebt sich schon daraus, dass Penni noch die der Wahrheit nachblickende Reue der Vorlage festhielt, während der Maler unserer Komposition sich auch hierin von dieser entfernte. Ist somit 1560 als terminus post quem gewonnen, so werden wir andererseits nicht allzutief unter dieses Jahr herabgehen dürfen. Es ist dies gerade die Zeit, in welcher die Kunst in Danzig viel mehr von Italien als von den Niederlanden beeinflusst wurde.

Ich benutze die Gelegenheit, meine im Jahrbuch 1887, S. 40ff. über die Geschichte der *Louvre-Zeichnung*[2]) gegebene Darlegung teils gegen Zweifel zu schützen, teils zu ergänzen. Der Kernpunkt derselben war der Satz, dass die Zeichnung zuerst im Besitz von Crozat auftaucht, aus dessen Nachlass zusammen mit dem Stich von Nicolas Cochin 1741 vom Marquis de Gouvernet gekauft wurde und erst nachher nach Modena kam. Diese Annahme wäre sofort hinfällig, wenn *Campori*, dessen Ausführung ich damals nicht kannte, darin Recht hätte, dass die Zeichnung bereits 1711 im Besitz der Este gewesen sei. Er[3]) bezieht nämlich auf unsere Zeichnung die

[1]) Die Parallelen, welche ich S. 52, A. 1 angeführt habe, lassen sich vermehren. Zur Komposition von *Rubens* vergl. jetzt Rooses, Oeuvre de Rubens III, pl. 239; t. IV, p. 41 und t. V, p. 344. Ein Bildchen des *Fed. Zuccari* schenkte Valentin Jamerai Duval der Anastasia Socoloff in Moskau im Jahre 1763 (Oeuvres de Duval I, St. Pétersbourg 1784, p. 136: *un petit tableau sur bronze de neuf pouces de hauteur sur sept pouces deux ou trois ligues de largeur, peint par Féd. Zuccari. Ce tableau allégorique que des connoisseurs ont estimé, représente le temps qui manifeste la vérité, précédée d'une Bibi ailée, tenant une trompette à la main. Au dessous de ces trois figures le mensonge en habit bizarre de diverses couleurs, est terrassé et étendu par terre.* [Vergl. p. 146, 149, 153]). Ein Ölbild im königlichen Schlosse zu Breslau, auf welchem die von zwei Dämonen der Lüge verfolgte Wahrheit vom Zeitgott emporgehoben wird, trägt im Inventar (No. 2392) den Namen des Franz Floris. Daran schliefsen sich die Gemälde des N. Poussin (gestochen von Audran) und des François Lemoine, (gestochen von Lor. Cars). Vergl. Blanc, le trésor de la curiosité I p. 144. II p. 312. 590; II p. 146. 172. 279. Der Vater der ganzen Vorstellung scheint übrigens Pindar (Ol. X, 53 ὅ τ' ἐξελέγχων μόνος ἀλάθειαν ἐτήτυμον Χρόνος) gewesen zu sein.

[2]) Morelli, Kunstchronik N. F. III, Sp. 294 wies sie dem Perin del Vaga zu.

[3]) Notizie inedite di Raffaello da Urbino tratte da documenti dell' archivio Palatino di Modena (Atti e Memorie delle Deputazioni di storia patria per le provincie Modenesi e Parmensi vol. I, p. 38).

Tela che rappresenta la Calunnia d'Apelle creduto di Giulio Romano, bezüglich deren der Herzog Rinaldo am 16. März 1711 dem Vaccari, Aufseher der guardaroba, Entlastung erteilte.[1]) Aber der Irrtum springt in die Augen. Es handelt sich hier nicht um eine Zeichnung, sondern um ein Bild. Letzteres *kann* identisch sein mit dem, welches 1543 von Benvenuto Garofalo für den Herzog Ercole II von Ferrara gemalt worden war und welches wahrscheinlich in dem *Benvenuto, Bugia e Verità* des vor 1720 gemachten Inventars der Galleria Estense zu erkennen ist (a. a. O. S. 44); es kann aber auch identisch sein mit demjenigen eines Anonymus, welches 1597 vom Abte Pio da Carpi dem Herzog Alfonso II angeboten worden war (a. a. O. S. 40 und 110). Das *creduto di Giulio Romano* spricht vielleicht noch mehr für letzteres.

Woher Crozat die Zeichnung bekommen hat, vermag ich auch jetzt nicht mit Sicherheit zu sagen. Vielleicht aus derselben berühmten Sammlung, in welcher sich einst auch das zuletzt erwähnte Gemälde befunden hatte, nämlich aus der Sammlung Pio. Wenigstens erwarb Crozat nach Mariettes Zeugnis *la collection entière du sieur Pio de Rome.* Aber auch an die Sammlung von Malvasia lässt sich denken. Vergl. Blanc, le trésor de la curiosité I, 20.

Leider ist nichts Näheres über die Schicksale der Sammlung des Marquis de Gouvernet[2]) bekannt, um das Jahr festzustellen, in welchem die Zeichnung nach Modena kam. Da aber, wie mir Venturi schreibt, der Kustos der Sammlung von Zeichnungen und Münzen seit 1751 über alle Eingänge Buch führte, in letzterem aber diese Zeichnung nicht erwähnt wird, dürfte man dieses Jahr als terminus ante quem anzunehmen genötigt sein. Der erste, der die Zeichnung als in Modena befindlich erwähnt, ist, soweit ich sehe, *Lanzi* (geb. 1732, gest. 1810) storia pittorica della Italia vol. II, p. 82 (ed. Mil. 1824): *Uno de' più ammirati disegni detto la Calunnia d' Apelle ne vidi già nella Ducal Galleria di Modena, finitissimo e superiore a ogni stima; riunendo in sè la invenzione del miglior pittore di Grecia e la esecuzione del miglior pittore d'Italia*, aber schon, als er diese Worte schrieb — die erste Ausgabe seines Werkes erschien 1796 — war sie nicht mehr in Modena. In diesem Jahre nämlich wurde sie von Denon, welcher 1789 auf sein Gesuch, sie stechen zu dürfen, vom Herzog Ercole III abschlägig beschieden worden war[3]), in seiner Eigenschaft als Kommissar der französischen Regierung unter die Kunstwerke gelegt, welche nach Paris gebracht wurden. Hier erst entstand seine Ätzung. Dagegen war allerdings eine andere Reproduktion gemacht worden, als die Zeichnung noch in Modena war. Das ist der Stich[4]), von welchem ein von mir a. O. S. 42 erwähnter dilucido sich jetzt im Staatsarchiv zu Modena bei der für Denon gemachten Supplik Dalets und dem Briefe

---

[1]) Vergl. Venturi, la Reale Galleria Estense p. 298: *Nel 1711, con suo chirografo dava scarico al Vaccari, guardaroba, di tre pitture, e cioè di una B. V. col Bambino ed una Santà con un Pastore e varie pecorelle, dipinto in tela da Tiziano; un altro in Tela che rappresenta una vecchia che accarezza una fanciulla, ed un altro in Tela che rappresenta la Calunnia d'Apelle creduto di Giulio Romano.*

[2]) Dass dieser die Zeichnung nebst dem Stich für 72 livres kaufte, bezeugt Pierre-Jean Mariette, Abecedario, publ. par de Chennevières et de Montaiglon t. IV (Archives de l'art français t. VIII, Paris 1857—1858, p. 336). Vergl. Blanc a. a. O. S. 23.

[3]) Vergl. Campori a. a. O.

[4]) Offenbar identisch mit dem von Ruland, the works of Raphael p. 145 n. 5 erwähnten: *Reversed anonymous engraving after the same drawing when at Modena.* Ich habe das Exemplar des Königlichen Kupferstichkabinets in Berlin benutzt.

des Pio da Carpi an den Herzog Alfonso befindet. Der Stich ist nicht ganz vollendet; es fehlen die Hände der Veritas. Er trägt folgende Unterschrift: Disegno di Raffaello d' Urbino posseduto dal Serenisso Duca di Modena, tratto da quanto nel celebre suo quadro della Calunnia è fama aver espresso Apelle, che accusato da Antifilo come complice della congiura di Tiro era già stato condannato da Tolomeo; ma scopertasi la di lui innocenza dipinse l' incauto Re con lunghissime orecchie sedente fra la Sospezione e l' Ignoranza, e in atto di accoglier la Calunnia, che impugna una fiaccola, e strascina per la chioma Apelle invocante i Numi a mallevadori della sua innocenza. Alla Callunnia (abbellita ed instigata dalla Doppiezza e dall' Insidia) faceva scorta un uomo squallido e cencioso figurato per l' Invidia. In fine appariva una figura, che vista nel volgersi indietro la Verità nuda, e risplendente rappresenta il Pentimento.

Der Urheber des wie die Unterschrift dem vorigen Jahrhundert angehörigen Stiches ist mir nicht bekannt, es ist jedoch bemerkenswert, dass er mit der Ätzung Denons in zwei Eigentümlichkeiten übereinstimmt, nämlich darin, dass der König keine Krone, sondern nur Binde hat und dass der Calumnia nichts aufgesetzt, sondern nur das Haar geordnet wird.

Zum Schlusse möge es gestattet sein, meine früheren Ermittelungen (a. a. O. S. 32 ff. und 111 ff.) über die lateinischen Übersetzungen, welche dem gröfsten Teile der Künstler als Vorlage gedient haben, in Einem Punkte zu ergänzen.

Die Übersetzung des lucianischen Dialogs von *Francesco Accolti* findet sich nicht nur im Cod. Vindob. lat. 3236, fol. 31—35, sondern auch hinter der Übersetzung der Briefe des Diogenes in einem Nürnberger Drucke sine anno von *Friedrich Creuszner* (= Hain Repertorium 6192)[1]) auf Blatt 15—20. Die Ausgabe beginnt: Ad beatissimū & clementissū patrē & dominū | Pium Secundū Pontificē Maximū in Diogenis | philozophi epistolas francisci Aretini prefacio und schliefst auf fol. 20^{b} mit dem schlechten Distichon:

Hoc opus exiguū diligens sculpsit Fridericus Nurmberge Creufsner arte fabrili sua.

Die Übersetzung unserer Schrift hat eine doppelte Dedikation. Die erste gilt Francisco Pellato Patavino iurisconsulto; die zweite aber, Illustri principi Johanni Comiti Vicornie Franciscus Aretinus Salutem dicit, ist die frühere und enthält eine Stelle, durch welche die Zeit der Abfassung bestimmt wird. Sie lautet: *Hanc Luciani de Calumnia orationem princeps illustris non ideo impresentia clarissimo nomini tuo inscribendam duxi· ut ea pollicitatione absolutum me aut existimem aut velim Sed cum ante annum et dimidium Chrysostomum super Johannis Euangelio iam a me traductum praestantissimo viro Cosmo Medice me emendaturum pollicitus fuerim. Et ea gratia in hunc usque diem aliquid tibi quod maxime cupiebam inscribere distulerim Cum huc* b r e v i d i s c e s s u r u s v e n e r i s *sine aliquo pro temporis* [*et*] *brevitate mee in te observantie monumento discedere praestantiam tuam minime patiar Quod et si minimum sit pro benignitate tamen sua non rem sed exhibentis animi vim respecturam non dubito Verum si deus mee annuerit· voluntati aliquid fortasse dignius*

---

[1]) Panzer, annal. typogr. II, p. 238 n. 367 hat den Druck erwähnt, aber den Lucian übersehen.

in tuum nomen a me traductum humanitatem tuam in Britanniam usque prosequetur Superabit montes transmittet oceanum· et in ultimo terrarum· et secundum· Maronem nostrum in penitus toto divisis orbe britannis te requiret· Tibi vel maximis in rebus occupatissimo deditissimi tui francisci memoriam suggeret. Da John Tiptorft, Earl von Worcester, gegen Ende des Jahres 1460 nach England zurückkehrte[1]), so wird die Übersetzung nicht lange vorher entstanden sein.[2])

EINE MAJOLIKA-MALEREI DES QUATTROCENTO

VON O. VON FALKE

Das Berliner Kunstgewerbe-Museum hat im Jahre 1890 eine Wandplatte aus sechs Fayencefliesen erworben, die in doppelter Hinsicht Beachtung verdient: einmal wegen ihrer Datierung, die sich auf die Jahre um 1460 feststellen lässt, dann, weil sie für die Frage nach den Vorlagen, deren sich die italienischen Majolikamaler bedienten, neues Material beibringt. Für die Geschichte der Keramik sind als die Anfänge und direkten Vorläufer der im XVI Jahrhundert so glänzend entwickelten Majolika-Industrie von der gröfsten Wichtigkeit alle italienischen Fayencemalereien, die, unabhängig von der Werkstatt der Robbia entstanden, über die zwei letzten Jahrzehnte des XV Jahrhunderts nachweislich zurückreichen.

Entgegen der Behauptung Vasaris, dass Luca della Robbia die undurchsichtige Zinnglasur — bekanntlich die wesentliche Vorbedingung echter Fayence — zuerst für Italien erfunden habe, ist es zwar durch eine litterarische Notiz und durch einige Fayenceplatten des XIV Jahrhunderts an italienischen Kirchen[3]) wahrscheinlich gemacht, dass die Fayencetechnik schon im XIV Jahrhundert in Italien geübt wurde. Aber die Verzierung dieser bacini ist eine so primitive, dass sie, wenn auch jeder Zweifel an ihrer italienischen Herkunft ausgeschlossen wäre, nicht als Beweis dagegen aufgeführt werden können, dass die Fayencemalerei in Italien erst im Laufe des Quattrocento über das Niveau der Bauerntöpferei sich zum Kunstgewerbe emporgehoben hat.

Fliesen und Geschirre sind nicht allzu selten, die sich aus stilistischen Gründen oder durch Datierungen den beiden letzten Jahrzehnten des XV Jahrhunderts zuweisen lassen. Auch das Berliner Kunstgewerbe-Museum besitzt davon eine stattliche Gruppe mit zum Teil ganz hervorragenden Exemplaren. Dagegen ist die Anzahl der Denk-

[1]) Vergl. Voigt, Wiederbelebung des klass. Altert. II, 260.

[2]) Die Übersetzung des Lapo Birago da Castiglionchio scheint auch im Cod. Dorvill. X, I. 4, 44 der Bodlejana fol. 1—14 zu stehen (Gaisford, Catal. codd. Dorvill. p. 31).

[3]) Cavallucci et Molinier: Les della Robbia. Paris 1884, p. 50.

Drury E. Fortnum. A descriptive catalogue of the majolika in the South Kensington Museum 1873. Einleitung p. 27. Anmerkung.



MAJOLIKAPLATTE ITALIEN UM 1460

DIE SIEBEN SCHMERZEN DER MARIA

ORIGINAL IM K. KUNSTGEWERBE-MUSEUM ZU BERLIN

5

FARBENLICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI



mäler sehr beschränkt, deren Entstehungszeit vor 1480 sich näher fixieren lässt. Gefäfse dieser Art fehlen fast gänzlich, nur Fufsbodenfliesen und Platten zum Wandschmuck sind mehrfach erhalten. In Anerkennung der historischen Bedeutung dieser ältesten Majoliken hat Emile Molinier in einer wenig umfangreichen aber vortrefflichen Arbeit [1]) alle ihm bekannt gewordenen Majoliken des Quattrocento in chronologischer Reihenfolge zusammengestellt, die er datieren zu können glaubte.

Von den Arbeiten der della Robbia ist dabei vollständig abgesehen, da sich aufser der Gleichartigkeit der Technik kein Zusammenhang zwischen ihnen und den anderen Majoliken nachweisen lässt. Die bekannten Fayencemalereien des Luca della Robbia auf glatter Fläche — zwei Wappenschilder an Or San Michele, die Umrahmung am Grabmal des Benozzo Federighi in San Francesco de Paola bei Bellosguardo, die zwölf Rundbilder mit Monatsdarstellungen im South Kensington Museum — sowie die einfarbig blau glasierten Vasen aus der Werkstatt seiner Nachfolger enthalten kein Ornament, das in die Majolikatöpferei des XV Jahrhunderts aufgenommen worden ist, oder auch nur einen nachweisbaren Einfluss geübt hat.

Molinier beginnt seine Übersicht mit einem Fufsboden der Kapelle in San Giovanni a Carbonara in Neapel, die das Grabmal des im Jahre 1432 ermordeten Gianni Carracciolo umschliefst. Aus verschiedenen Emblemen in der Verzierung der Fliesen, die sich auf das Wappen der Carraccioli beziehen, geht hervor, dass die Fliesen speziell für diese Kapelle gefertigt worden sind. Eine Datierung fehlt. Molinier nimmt an, dass der Fufsbodenbelag gleichzeitig mit den Wandmalereien und der plastischen Ausstattung der Kapelle um das Jahr 1440 entstanden ist. Mit dieser Zeitangabe stehen die teilweise deutlich orientalisierenden Ornamente zwar nicht im Widerspruch, immerhin aber bleibt die Datierung Hypothese. In gleicher Weise unsicher ist ferner die Datierung eines Fliesenfragments im Besitze von Urbani de Gheltof in Venedig, das dieser als den Überrest eines jetzt verlorenen Fufsbodenbelages in der Sakristei der Kirche Sant' Elena wegen seines Fundortes betrachtet.[2]) Die Sakristei war auf Kosten zweier Mitglieder der Familie Giustiniani ausgeschmückt, von welchen der Ältere im Jahre 1450, der Jüngere 1480 gestorben ist. Auf dem Fufsboden, den Cicogna noch beschrieben hat, war der Name Giustiniani angebracht. Falls die Fliese in der That zu diesem Fufsboden gehörte, muss sie vor dem Jahre 1480 gearbeitet worden sein. Sie zeigt in Blau auf Grün gemalt einen Eisenhandschuh mit einer unvollständigen Inschrift auf fliegendem Bande. Die Ergänzung der Inschrift: »Buena fe non es mudable« giebt eine Fliese mit derselben Darstellung im Berliner Kunstgewerbe-Museum. Diese gehört zu einer Folge von sechs grofsen Platten, von welchen eine das Wappen der Gonzaga, die anderen Tiere und Embleme mit Schriftbändern aufweisen. Drei weitere Fliesen derselben Folge befinden sich in der Brera in Mailand, andere noch im Kunsthandel.

Das erste sichere Datum bietet eine wappenschildförmige Platte im Musée Cluny mit einem in Schwarz gemalten Hahn und der Jahreszahl 1466. Dieselbe Sammlung besitzt ferner das älteste datierte Majolikagefäfs, eine Schüssel mit dem Monogramm Jesu und vegetabilem Ornament, die laut Inschrift im Jahre 1475 von Nicolaus de Ragnolis an die Kirche San Michele in Faenza gestiftet worden ist. Ein Schild mit dem Wappen eines Nicolaus Orsini im keramischen Museum der Manufactur von Sèvres trägt die Bezeichnung: 1477 a di 14 di genaio. Eines der bedeutendsten Denkmäler dieser Art, der im Museum von Parma befindliche Fufsboden aus dem

[1]) La céramique italienne au XV siècle. Paris 1888.

[2]) Urbani de Gheltof: Les arts industriels à Venise au moyen âge et à la Renaissance p. 186.

Kloster San Paolo, wird durch das mehrfach wiederholte Wappen der Äbtissin des Klosters Maria de Benedictis den Jahren 1471 bis 1482 zugewiesen. Auch von dieser Folge besitzt das Berliner Kunstgewerbe-Museum eine Platte mit einem weiblichen Brustbild.

Das ist Alles, was an datierten oder datierbaren Stücken aus der Zeit vor 1480 bekannt ist; auch Darcel hat in einem kürzlich erschienenen Aufsatz (Gazette des beaux arts 1892) der Zusammenstellung Moliniers nichts zugefügt.

An diese kurze Reihe von Quattrocento-Majoliken schliefst sich als die *älteste datierte* Majolikamalerei — von den Arbeiten des Luca della Robbia abgesehen — die Wandplatte des Kunstgewerbe-Museums. (Höhe 50 cm., Breite 37 cm.)

Dargestellt sind in den Farben Blau, Violett, Grün, Gelb und Braun auf weifsem Grund die sieben Schmerzen der Maria. Die Mutter Gottes sitzt unter einem von zwei Säulen getragenen Kleeblattbogen, umgeben von sieben Rundbildern mit der Darbringung Jesu im Tempel, der Flucht nach Ägypten, Jesu Aufenthalt im Tempel unter den Schriftgelehrten, der Kreuztragung, der Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung. In den Bogenzwickeln sind die Wappen Papst Pius' II und des Kaisers Friedrich III angebracht. Die Bänder darunter tragen in rein gotischen Buchstaben mit gebrochenen Schäften die Legenden: Pius papa secundus und Fridericus romanorum imperator. Ein Band über der Figur der Maria enthält die Inschrift: Sicut lilium inter spinas, bezugnehmend auf die sieben Schwerter im Herzen der Mutter Gottes.

Wenn es auch in diesem Falle gestattet ist, die Wappen historischer Persönlichkeiten zur Datierung zu verwerten, so ergiebt sich als die Entstehungszeit des Majolikabildes das Pontificat Pius' II, die Zeit vom September 1458 bis zum Oktober 1464. Die Verbindung des päpstlichen Wappens mit dem Friedrichs III kann zu einer engeren Umgrenzung nicht herangezogen werden, da es bei den dauernden und intimen Beziehungen zwischen dem Kaiser und seinem früheren Kanzleibeamten Enea Silvio vergeblich wäre, nach einem bestimmten Anlass zur Herstellung dieser Komposition zu suchen. Die Datierung auf die Jahre 1458 bis 1464 würde aber nur für eine originale Komposition ohne Weiteres gültig sein. Trifft das bei dieser Majolika nicht zu, so liegt die Möglichkeit vor, dass nur die Vorlage während der Regierung des Enea Silvio, die Fayencekopie aber späterhin ausgeführt worden ist. Analoge Fälle sind bei Majoliken mehrfach bekannt.[1]

Es ist eine bekannte Thatsache, dass die italienischen Fayencemaler keineswegs in der Regel mit selbsterfundenen Ornamenten und Kompositionen ihre Gefäfse verziert haben. In der Frühzeit vor 1530 haben sie gleichzeitige deutsche und italienische Kupferstiche und Holzschnitte vielfach genau kopiert; auch in Niellen und Bronzeplaketten lassen sich manche ihrer Darstellungen, die in Stichen jetzt nicht mehr erhalten sind, nachweisen. In der folgenden Periode des herrschenden Einflusses von Urbino wurden zumeist die Kupferstiche Marcantons und seiner Schule mehr oder minder frei benützt, auch aus verschiedenen Blättern einzelne Motive entnommen und zu neuen Darstellungen zusammengestellt. Das letztere Verfahren hat besonders einer

---

[1]) Es möge genügen, auf zwei Beispiele hinzuweisen. Ein Teller des Museo Correr in Venedig trägt die Jahreszahl 1482. Sie kann nur einer — jetzt verlorenen — Vorlage entnommen sein, da die Ausführung der Malerei den Teller unzweifelhaft in die Blütezeit der Majolika-Industrie um 1525 verweist. Derselben Periode gehört ein Teller des British Museum an, obwohl er mit einer genauen Kopie des Kupferstiches mit dem Tode der Maria (B. 33) von dem um 1491 verstorbenen Martin Schongauer bemalt ist.

der führenden und fruchtbarsten Urbinater Meister, Francesco Xanto Avelli aus Rovigo mit Vorliebe und Geschick gepflegt.

Für die Benutzung von Stichen der römischen Schule bietet jede gröfsere Majolika-Sammlung zahlreiche Beispiele. Seltener und bisher weniger beachtet sind dagegen die Vorlagen der Majoliken aus der älteren Zeit der Führung von Faenza. Die Berliner Sammlung besitzt auch hierfür interessantes Material. Eine der ältesten Schüsseln der Sammlung, eine Faentiner Arbeit des XV Jahrhunderts, ist mit einer Bärenjagd in gotischer Blattwerkumrahmung bemalt, deren Mittelgruppe nach einem anonymen italienischen Stiche: Passavant V, p. 190 No. 104 kopiert ist. Die genaue Wiedergabe eines Stiches von Nicoletto da Modena (P. 99) mit der auf ein antikes Relief zurückgehenden, auch in Plaketten verbreiteten Figur der Fama zeigt das Mittelfeld einer grofsen Faentiner Schüssel von der Art, welche man gewöhnlich Caffagiolo zuzuschreiben pflegte. Die Kopie des Dürer'schen Stiches mit dem verlorenen Sohn (B. 28) in der sorgfältigsten Ausführung trägt eine der Fabrik von Fabriano zugeschriebene Schüssel; die Anbetung der Hirten aus der kleinen Holzschnittpassion desselben Meisters ein Urbinater Teller; einen Teil des grofsen Holzschnittes von Lucas Kranach mit der Hirschjagd (B. 119) eine flache Schale, gemalt in der Art der Casa Pirota von Faenza. Vielfache Verwendung in den italienischen Töpferbodegen, wie in den Werkstätten der Limosiner Emailleure, scheinen auch die Holzschnitt-Illustrationen früher Drucke gefunden zu haben. So hat die im Jahre 1497 zuerst von Giovanni Rosso in Venedig gedruckte italienische Ausgabe der Metamorphosen des Ovid (Hein, 12166) für vier Teller der Berliner Sammlung als Vorlage gedient: auf zwei Tellern aus unbekannter Fabrik mit Lüstrierung von Giorgio Andreoli von Gubbio sind die Holzschnitte mit der Geburt des Adonis und den Verwandlungen der Thetis genau kopiert; auf zwei anderen der Sturz des Phaeton und wiederum die Verwandlungen der Thetis mit einigen Abweichungen benutzt.[1])

Dass auch der Fliesenplatte mit der Mater dolorosa eine Vorlage zu Grunde lag, war von vorn herein aufser Zweifel gestellt durch eine dem Kunstgewerbe-Museum gehörige deutsche Terrakottaplatte aus spätgotischer Zeit, die in Relief dieselbe Darstellung trägt (Höhe 35 cm., Breite 38 cm., Abbildung S. 44). Einige Abweichungen sind durch die Rücksicht auf die Ausführung in anderem Material und kleinerem Mafsstabe bedingt. So ist an Stelle des säulengetragenen Kleeblattbogens eine einfache Rundleiste getreten, von den sieben Schwertern ist nur eines übrig geblieben. Auch fehlt das Schriftband über der Mittelfigur. Die ursprüngliche Bemalung ist verloren und damit auch die Legenden auf den Bändern unter den Wappen. Von den letzteren ist das Wappen der Piccolomini unverändert geblieben, der Doppeladler mit der Kaiserkrone aber ist durch das Wappen Maximilians I unter dem österreichischen

[1]) Die Holzschnitte derselben Ovidausgabe hat auch der Maler der berühmten Folge von 15 Majolikatellern im Museo Correr in drei Fällen mehr oder minder frei verarbeitet; es sind dies die Teller mit »Apollo und Marsyas« (abgebildet L'Art XLIII. 178 und Graphische Künste XI. 149); mit »Apollo, Pan und Midas« und mit dem »Tode des Orpheus«. Für einen vierten Teller mit »Giuliana und Ottinello« (abgebildet L'Art XLIII. 179) hat der Titelholzschnitt der gleichnamigen in Florenz gedruckten Novelle (abgebildet bei Varnhagen im Erlanger Universitätsprogramm 1892. 46) als Vorlage gedient. Die bereits von Molinier (L'Art XLIII) gründlich bestrittene, von K. v. Lützow in den Graphischen Künsten, B. XI, aber wiederholte Behauptung Morellis (Lermolieff, Die Gallerie zu Berlin p. 219), dass die Malereien des Correr-Services von Timoteo Viti herrührten, wird dadurch endgiltig widerlegt.

Erzherzogshute, umgeben von der Kette des Goldenen Vliefses, ersetzt. Es enthält in seinen vier Feldern die Wappen von Österreich, Neuburgund, Altburgund, Brabant und von Flandern auf dem Herzschilde. Das Thonrelief ist also nicht nach derselben Vorlage wie die Majolika, sondern nach einem davon abgeleiteten Blatte gearbeitet, das nicht vor 1477, dem Jahre der Vermählung des Erzherzogs Max mit der Erbin von Burgund, entstanden sein kann.



Terrakotta-Platte. Original im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.

Die Nachforschung nach einer dieser Originalvorlagen, bei welcher ich mich der dankenswerten Unterstützung der Herren Geheimrat Lippmann und Dr. P. Kristeller zu erfreuen hatte, ergab bald das Resultat, dass die Darstellung der Mater dolorosa mit den sieben Rundbildern in der Zeit um die Wende des XV Jahrhunderts in den Niederlanden keine seltene war.

Die Reihe der Gemälde eröffnet als das älteste eine Tafel mit Goldgrund aus dem XV Jahrhundert in der Kathedrale von Brügge; die Galerie von Brüssel besitzt

zwei Bilder aus den ersten Jahren des XVI Jahrhunderts, je eines die Galerie Colonna in Rom und das Museum in Antwerpen.

Als Miniatur findet sich die Schmerzensmutter in einer niederländischen Handschrift der Wiener Hofbibliothek (No. 2706)[1]) aus der Zeit um 1513; als Kupferstich auf einem unbeschriebenen, aus der Sammlung Enzenberg stammenden Blatte des Berliner Kabinets (No. 111, 79) und auf zwei Blättern des Monogrammisten S, der nach Nagler um 1520 in Brüssel oder Köln thätig war (Pass. 133 und 132). Auf diesen beiden Stichen, die sich gleichfalls in der Berliner Sammlung befinden, ist die Mittelfigur mit den sieben Medaillons in gotische Monstranzen eingeordnet. Ein verwandtes Niello in der Albertina in Wien citiert Passavant I, S. 304, No. 550. Die späteste Wiederholung des Gegenstandes giebt der Kupferstich des Hieronymus Wierix vom Jahre 1587, der mit der zugehörigen Originalzeichnung von Crispin van der Broeck im Museum Plantin-Moretus in Antwerpen aufbewahrt wird.[2])

Alle diese Wiederholungen sind Niederländischer Herkunft; die Aufnahme der Komposition in die italienische Kunst zeigt aufser der Majolika nur ein im Kunsthandel befindlicher Holzschnitt mit der Überschrift »Li septe dolori che ebbe la vergine maria«; er gehört bereits dem Anfange des XVI Jahrhunderts an. Ein kleiner deutscher Holzschnitt ist enthalten in dem bei Peypus in Nürnberg 1519 erschienenen Hortulus animae.[3])

Von den genannten Wiederholungen der Schmerzensmutter kann keine die direkte Vorlage der Majolika oder des Thonreliefs gewesen sein, da die Wappen auf allen fehlen. Dass sie, trotz mancherlei Abweichungen in der Haltung der Mittelfigur und der verschiedenen Ausstattung der Hintergründe, insgesamt auf eine gemeinsame Quelle zurückgehen, macht nicht nur die schematische Anordnung der Rundbilder um die Hauptfigur, sondern auch die grofse Verwandtschaft in der Komposition der Darstellungen in den einzelnen Medaillons wahrscheinlich.

Das einzige Blatt, das ersichtlich in engerem Zusammenhange mit den Vorlagen des Fayencemalers und des Thonmodelleurs steht, ist ein deutscher Holzschnitt vom Jahre 1508, den Herr Direktor Lippmann im Museum zu Gotha aufgefunden hat. Die beigegebene verkleinerte Reproduktion lässt eine nähere Beschreibung entbehrlich erscheinen. Die Inschrift enthält eine gereimte Aufzählung der sieben Schmerzen Mariae und die Datierung 1508. Die Wappen lassen darüber keinen Zweifel, dass der Gothaer Holzschnitt weder für die Majolika, noch für die Terrakottaplatte die Vorlage gewesen sein kann. Wie auf der letzteren, ist an die Stelle des Reichsadlers mit dem Namen Friedrichs III bereits das erzherzogliche Wappenschild seines Sohnes getreten. In das päpstliche Schild hat der Kopist, dem Jahre 1508 entsprechend, statt des Kreuzes der Piccolomini den Eichbaum der Rovere eingefügt. Seine Kenntnis oder Sorgfalt reichte aber nicht aus, um auch das Schriftband zeitgemäfs umzugestalten und mit dem Namen des regierenden Papstes Julius II zu versehen. Er modernisierte seine Vorlage nur dadurch, dass er die Worte »Pius papa secundus« in »Pius papa tercius« veränderte, vermutlich weil der letztere, ein Nepot des ersten Piccolomini, als nächster Vorgänger Julius' II trotz seines kaum einmonatlichen Pontifikats (22. September bis 18. Oktober 1503) noch in lebhafterer Erinnerung stand, als der vor nahezu einem halben Jahrhundert verstorbene Enea Silvio.

---

[1]) Abgebildet in den Jahrbüchern der Wiener Hofmuseen, 1889, S. 434.

[2]) Abgebildet bei Rooses, Christophe Plantin, S. 282.

[3]) Abgebildet von Dibdin, The bibliographical decameron, I, S. 53.

Diese fehlerhafte Verbindung des Papstnamens mit einem nicht zugehörigen Wappen macht es ohne Weiteres klar, dass das Gothaer Blatt nur eine Kopie des Vorbildes der Majolikaplatte ist und zwar eine mittelbare, keine direkte Kopie. Das Mittelglied ist die noch unbekannte Vorlage des Thonreliefs gewesen, welche noch das Wappen der Piccolomini, aber bereits das Wappen Maximilians aufwies.



Anonymer Holzschnitt. Original in der Herzogl. Bibliothek zu Gotha.

Der Holzschnitt vom Jahre 1508 kann also die Datierung der Fliesenmalerei in das Pontifikat Pius' II nicht anfechten. Er beweist nur, dass ein älteres Original existiert haben muss. Auch dieses ist ein Holzschnitt gröfseren Formats gewesen. Da der Majolikamaler seine Vorlage in den figürlichen Teilen sichtlich mit peinlicher Genauigkeit kopiert hat, ist die Wiedergabe der Strichlagen eines Holzschnittes, nameñtlich im Angesichte der Madonna noch deutlich erkennbar.

Die Reliefplatte und der Gothaer Holzschnitt müssen in gewisser Hinsicht die Datierung der Majolika sogar unterstützen. Beide sind ein Beweis dafür, dass man bei späteren Wiederholungen des Originals das Bedürfnis fühlte, die Wappen des Kaisers und des Papstes zeitgemäfs umzuarbeiten, soweit die Kenntnis reichte. Es ist mindestens naheliegend, denselben Wunsch auch dem keramischen Künstler zuzumuten, zumal bei einem Werke, das bei dem damaligen Stand der italienischen Kunsttöpferei als ein ungewöhnlich reiches und sorgfältig ausgeführtes zu betrachten ist. Dem Italiener war auch Name und Geschlecht des regierenden Papstes schwerlich unbekannt; jedenfalls wäre ein Anachronismus in diesem Punkte in Italien auffallender gewesen als in Deutschland.

Technisch und stilistisch bietet die Fliesenplatte nichts, was mit der Zuweisung in die Zeit um 1460 in Widerspruch stände. Es spricht für die frühe Enstehungszeit der Majolika, dass der Maler die gotische Schrift beibehalten hat, die in dieser strengen Form einem Italiener zu Ende des Quattrocento nicht mehr geläufig war. Selbst der *deutsche* Holzschneider vom Jahre 1508 hat sie in den oberen Bändern bereits durch Kapitallettern ersetzt. Auch wo der Künstler von seiner Vorlage sich unabhängig zeigt, trägt die Arbeit einen durchaus archaischen Charakter. Das äufsert sich sowohl in der ziemlich unbeholfenen Umwandlung der ursprünglich gotischen Säulen und Kapitelle in renaissanceartige Formen wie in der Zusammenstellung der Farben. Das Vorherrschen des Kobaltblau und die reichliche Verwendung des Manganviolett sind sichere Kennzeichen einer Arbeit der ältesten Periode der Majolikamalerei. Für sich allein könnten diese Momente allerdings nicht — bei dem Mangel an Vergleichsmaterial — zu einer so eng umgrenzten Datierung von sechs Jahren führen; in Verbindung mit den Wappen aber sind sie wohl geeignet, die Datierung zu bestätigen.

Den Herstellungsort dieser Fliesen zu bestimmen, ist bis jetzt unmöglich. Es ist zwar eine kaum noch bestrittene Thatsache, dass in der zweiten Hälfte des XV Jahrhunderts Faenza die erste Stelle auf dem Gebiete der italienischen Keramik eingenommen hat; es ist aber ebensowenig zu bezweifeln, dass auch andere Städte, wie Florenz, Venedig, Neapel Werkstätten besafsen, die schon damals in echter Fayence arbeiteten.

FRIEDRICH DER GROSSE ALS SAMMLER

FORTSETZUNG UND NACHTRAG[1])

VON PAUL SEIDEL

Das geringe Interesse, das man bisher der eingehenderen Erforschung der Geschichte der Kunstsammlungen Friedrichs des Grofsen bewiesen hat, macht es erklärlich, dass das auf dieselben bezügliche archivalische Material noch in keiner Weise geordnet und gesammelt ist, und dass daher der Forscher auf diesem Gebiete so bald nicht zum Abschluss gelangen kann. Einerseits werden immer neue Quellen in den Archiven erschlossen, andererseits zeitigt die andauernde Beschäftigung mit den Kunstsammlungen des grofsen Königs selber immer neue Resultate; durch die Zerstreuung der Kunstwerke in den Königlichen Schlössern und in den Museen wird die Bearbeitung aufserordentlich erschwert, namentlich aber ist es vielfach unmöglich, die Akten und die Kunstwerke in Beziehung zu einander zu bringen, da wenigstens die Bilder in sehr vielen Fällen nicht genügend gekennzeichnet sind, und aufserdem entweder ihre Künstlerbezeichnungen gewechselt haben, oder doch unter den hochtrabenden Künstlernamen, unter denen sie erworben wurden, heute gar nicht mehr erkannt werden können. Die älteren Beschreibungen der Schlösser von Österreich und Nicolai können hier auch oft nicht helfen, da die Placierung in vielen Fällen vollständige Änderungen erfahren hat. Wenn daher auch bei diesem neuen Material, das ich hier an die Öffentlichkeit bringe, die aufgeführten Kunstwerke nicht sämtlich festgestellt werden konnten, so konnte das doch bei einer Reihe ganz besonders wichtiger geschehen, und das Material als Ganzes lässt uns wieder einen tiefen Blick in die glühende Kunstliebe des grofsen Königs thun, und wir werden mit neuen Personen bekannt gemacht, die ihn bei der Erfüllung seiner Wünsche unterstützten. In manchen Beziehungen muss es weiteren Forschungen überlassen bleiben, über den Verbleib der erworbenen Kunstwerke Klarheit zu erhalten.

Da die vorliegende Arbeit in vielen Beziehungen nur eine Ergänzung meiner früheren Publikationen im Jahrbuch bildet, so verweise ich wegen der allgemeinen Gesichtspunkte auf diese und begnüge mich hier mit einem Auszuge des Aktenmaterials, dessen Bedeutung durch Anmerkungen an den in Frage kommenden Stellen klargestellt werden wird.

Hervorheben will ich an dieser Stelle nur, dass ein guter Teil der erworbenen Gemälde bei der bekannten Plünderung Charlottenburgs durch die österreichischen und sächsischen Truppen am 9. Oktober 1760 wieder verloren gegangen ist. Ein in den Akten des Oberhofmarschallamtes erhaltener eingehender Bericht des damaligen Kastellans giebt darüber interessante Einzelheiten. Es wird darin gesagt, dass aus

[1]) Vergl. Jahrbuch Bd. XIII S. 183—212.

mehreren Zimmern, dem Schreibkabinet des Königs, der Grisdelin-Kammer, der Konzertkammer, die aus den Rahmen genommenen Bilder von den österreichischen Offizieren eingepackt und geraubt worden seien. Andere Bilder von Watteau und Lancret, genannt wird von Letzterem das Portrait eines französischen Prinzen, wurden vollständig zerschnitten, ein kleines Bild von Chardin wurde im Garten wieder aufgefunden. Das Firmenschild des Gersaint von Watteau ist jedenfalls nur seiner Gröfse wegen nicht mitgenommen worden. Zahlreiches Porzellan, die von den Wänden abgerissenen Gobelins und seidenen Tapeten, die von den Möbeln abgeschnittenen Bezüge und viele ganze Möbel wurden bei dieser Gelegenheit hinweggeführt, der zahlreichen vandalischen Zerstörungen gar nicht zu gedenken.

Von ganz besonderem Interesse sind die Ergänzungen der Nachrichten über die *Erwerbungen von Kunstwerken aus Paris durch Graf Rothenburg.* Am 17. Mai 1743 erhielt Rothenburg eine Zahlung von 600 Thalern »pour le s[r] Petit qui a fait l'achat du cabinet de feu M. le Cardinal de Polignac«. Das Nähere über den Erwerb dieser Sammlung, bei dem Petit den Unterhändler machte, vergl. Jahrbuch Bd.

Am 8. März 1746 schreibt Rothenburg aus Potsdam an den König:

Sire. J'envoie çijoint la note des tableaux (nicht mehr vorhanden), qui ont été acheté pour Votre Majesté; les huit premiers coutent 4500 écus et le neuvième de Watteau 450; La commode garni d'or moulu avec son dessus de marbre 400; toutes les trois sommes ensemble font 5350 écus que je suplie Votre Majesté de me faire paier à Berlin. Je suis etc.

Rottenbourg.

Specification de ce que le Roy doit a Monsieur le comte de Rottenbourg:

pour trois cheminées de marbre de vert campan et breche d'alep[1]) à 1000 écus pièce avec les frais et emballages y compris sont . . . . 3000 écus,
pour 14 tableaux qui doivent venir de Paris dont Monsieur Petit a fait les pris . . . . 3750 »
pour le port des 12 tableaux qui viennent d'arriver depuis Paris jusqu'ici 33 »

total 6783 écus,

fait à Potzdam 26 Septembre 1746.

Rottenbourg.

pour un tableau de Charle Wanlau (van Loo) . . . . 750 écus.
October 1746.

Eine Reihe wichtiger Nachrichten erhalten wir aus folgender undatierter Rechnung Rothenburgs aus dem Herbst 1746:

Sa Majesté doit à Paris pour deux lustres de Cristail de Roche . . . 4000 écus,
Pour un bureau a écrire avec des ornements de bronse doré d'or moulus, avec un serre papier et une pendule de bronse doré d'or moulus dessus[2]) . . . . 2000 »

6000 écus

[1]) Es ist mir nicht gelungen, diese und die später erwähnten Marmorkamine aus Paris mit Sicherheit in den Schlössern wieder nachzuweisen.

[2]) Die eingehende Beschreibung lässt keinen Zweifel, dass wir es hier mit dem schönen Cartonnier aus Cedernholz und Bronze in Sanssouci zu thun haben (abgebildet Jahrbuch Bd. XIV S. 131) einem einzig dastehenden Hauptwerke französischen Kunsthandwerks, das auf der Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Grofsen berechtigtes

	6000 écus
Pour un Tableau de M. de Case (Cazes) qui représente le jugement de Paris[1]	1250 »
pour un portrait de M. de Largillière qui représente une jeune personne peinte en flore[2]	450 »
Pour une grande pendule sur un piedestail doré d'or moulu et d'écaille	1500 »
Pour le port des deux lustres de Cristail de Roche venus en dernier temps de Paris depuis Strasbourg jusque à Berlin	111 »
Pour deux grands Tableaux de Pater pendants	1000 »
Pour deux plus petits de Pater	500 »
Pour deux tableaux de Chardin	450 »
Pour un grand tableau de M. de la Fausse (Fosse)	750 »
Pour le port des 14 Tableaux venus en dernier lieu de Paris . . .	20 »
De Plus pour un tableau de M. de Largillière qui représente Venus et Adonis	500 »
	12531 écus.

Die erste Abschlagszahlung im Betrage von 5000 Thaler erhält Rothenburg am 26. November 1746.

Am 14. December 1746 erwähnt Rothenburg zwei von Petit besorgte Marmorbüsten.

24. December 1746. »deux lustres de Cristail de Roche«	6000 écus.
»12 Tableaux de Lancret et de Pater«	3500 »

Am 17. Januar 1747 betragen die Schulden des Königs für Ankäufe in Paris noch 6946 Thaler, nachdem eben 5000 Thaler bezahlt sind.

Von folgender Rechnung über 5614 Thaler wird am 24. Mai 1747 der Betrag von 4000 Thaler bezahlt.

Von der letzten Rechnung noch	5446 écus
depuis ce compte rendu pour le port d'une caisse venu de Paris avec sept tableaux	44 »
de plus pour une autre caisse de 4 tableaux où ont été les trois Paters et le Natoire	33 »
Plus pour le port des deux petits lustres de Cristail de Roche depuis Paris jusqu'à Berlin	91 »
	5614 écus.

Eine Abrechnung Rothenburgs vom 25. Juli 1747 lautet wie folgt:

Sa Majesté restait à Paris le 24 du mois passé	6239 écus
depuis ce temps là Elle a fait acheter une collection de 8 tableaux savoir:	
	6239 écus

Aufsehen erregte. Ein zweites französisches Exemplar dieses Möbels ist nicht bekannt. Welchen Wert der König darauf legte, kann daraus ermessen werden, dass er durch den Dekorationsbildhauer und Kunsttischler Melchior Kambly eine ebenfalls in Sanssouci befindliche Kopie anfertigen liefs, die er am 20. August 1749 mit 1800 Thalern bezahlte. Diese Kopie kann, namentlich in den figürlichen Teilen, mit dem Original allerdings nicht verglichen werden.

[1]) Das nicht erfreuliche Bild mit fast lebensgrofsen Figuren befindet sich im Charlottenburger Schlosse.

[2]) Das etwas süssliche Bild, früher im Potsdamer Stadtschloss, jetzt im Neuen Palais, lässt sich mit den mir sonst bekannten Werken Largillières schwer in Einklang bringen.

6239 écus

deux Raoux ensemble . . . . 4500 livres
deux Charle Coypels . . . . 2800 »
trois Pater deux grands et un petit . . . . 5000 »
un Chardin[1] . . . . 600 »

12900 livres

Cela fait en écus . . . . 3225 »

Sa Majesté devait donc . . . . 9464 écus.

Wenn auch die Rechnungen sehr lückenhaft erhalten sind, so zeugen doch die fast jeden Monat erfolgenden Zahlungen von 3000 Thaler »auf Abschlag der Parisischen Gelder« an Rothenburg, dass in den Ankäufen kein Stillstand herrscht Die nächste erhaltene Berechnung ist vom 24. Februar 1748 datiert und lautet:

Le 24 d'octobre de l'année passée S. M. restait a Paris . . . . . . 7026 écus
Depuis on a fait le marché de 10 tableaux paiable au mois de février présent qui font

2 de Boulogne l'ainé qui est le bon[2]
1 de Boulogne le jeune
2 de Lancret
1 de Raoux
2 de la fausse
2 de de Troie de Rome

} ils coutent ensemble 18000 ₶. ce qui fait . . . . 4500 »

Sa Majesté devait le 24 de Novembre . . . . 11526 écus.

Mais Elle a fait paier le même pour . . . . 3000 écus
et le 24 de Décembre . . . . 3000 »

6000 écus.

Sa Majesté restait donc que . . . . 5526 écus — gros.
Mais à présent j'ai reçu l'extrait de depenses fait par Petit à Paris dans le cours de cette année. Pour les droits de sortie et emballage des deux lustres envoié le 20 octobre 250 livres = 62 » 12 »

5588 écus 12 gros.

Pour tous les droits de sortie du Roiaume pour les tableaux et leurs encaissage et emballage 1400 livres . . . . 350 » — »
plus pour les droits de sortie des cinq cheminées de marbre et leurs embalage en 18 grosses caisses dont les bois sont extrèmement epais 1600 ₶. ce qui fait . . . . 400 » — »
pour port de lettre et fiacres que M. Petit a mis en compte et autres frais 400 ₶. . . . . 100 » — »
De plus pour un lustre de bronze doré d'or moulu . . . . 550 » — »

6988 écus 12 gros.

---

[1] Bei der grofsen Anzahl von Bildern Lancrets und Paters im Königlichen Besitz wird die Bestimmung der hier erwähnten Bilder nur in den seltensten Fällen möglich gemacht. Im vorliegenden Falle handelt es sich aber ohne Zweifel um die im Empfangszimmer des Königs in Sanssouci befindlichen Gemälde: Raoux: »Zwei Damen als Vestalinnen« und Gärtner und Gärtnerin«, Charles Coypel: »Die Überraschung« und »Dame bei der Toilette«, Pater: »Soldaten vor dem Wirthshause« und »Soldaten auf dem Marsche«. Die vier Bilder Chardins im Königlichen Besitz befanden sich ursprünglich in Charlottenburg und im Potsdamer Stadtschloss, heute sämtlich im Neuen Palais, vergl. Seidel: Friedrich der Grofse und die französische Malerei seiner Zeit. Berlin. A. Frisch 1893.

[2] Auch diese und die folgenden Bilder befinden sich fast sämtlich in Sanssouci.

Am 19. März 1750 sendet Rothenburg folgende Berechnung ein:

pour les 4 ressorts du carosse de Votre Majesté . . . . 125 écus
pour les droits de sortie du roiaume des cinq pendules emballage et
pour les caisses 1500 ₶. qui font . . . . 375 »

Total de ce que le Roi doit 500 écus.

Die Beschaffung von Möbeln, Uhren u. s. w. aus Paris scheint später ganz in den Händen des Agenten Petit gelegen zu haben, worüber uns folgende Berechnung einige Auskunft giebt:

Extrait du Registre de Recette et Depense tenu par le S. Petit Agent de Sa Maesté le Roy de Prusse à Paris pour le compte du Roy.

1754. *Recette.*

Mars 18. De Mr. Vernet L. 2924 .. »destiné pour fournir des acomptes aux ouvriers d'une Pendulle à établir pour le Roy«.

Juin 25. L. 6400 für einen Lustre cristal de Roche.

Juillet 30. idem pour idem.

1754. *Depense.*

Juin 25. au S. Jullyot contre sa quittance pour fourniture et façon d'un lustre de cristal de Roche de deux pieds dix poules de haut sur 2 pieds 2 poules de diamètre ordonné par S. M. L. 6000.

Aout 3. idem à idem pour le second lustre L. 6000.
Emballage etc. 794.10.

Aout 9. De la somme de L. 5848 j'ay (? unleserlich) une seule quittance aux Ouvriers qui ont établi et fourni la Pendulle du Roy à Carillon pour le prix de 1600 Ecus d'Allemagne qui ont produit au change etc. 5848 L.

Hieraus können wir entnehmen, dass aufser den Lustres, die in grofser Anzahl aus Paris bezogen wurden, auch Uhren und dergleichen nach den Angaben und auf Befehl des Königs in Paris neu hergestellt wurden, als Regel müssen wir aber auf Grundlage der noch in den Schlössern erhaltenen Uhren aufstellen, dass diese Kunstwerke früherer Zeit entstammen, also aus dem Kunsthandel oder aus Privatbesitz aufgekauft wurden, denn es sind fast durchweg zum Teil hervorragende Beispiele des style Régence, ja drei Bronze-Kronen aus Sanssouci und Stadtschloss Potsdam entstammen der besten Zeit des style Louis XIV. Ob wir irgend welche Schlüsse hieraus auf den Geschmack Friedrichs des Grofsen machen dürfen, oder ob der Zufall hierbei eine Rolle spielt, dürfte heute schwer festzustellen sein.

Einige Hinweise auf die Erwerbungen des Königs geben auch die Abrechnungen mit den Berliner Kaufleuten Girard & Michelet, durch deren Hände die Geldabrechnung mit den Pariser Agenten geht. So erfahren wir, dass der König von der Witwe des am 14. September 1743 verstorbenen Malers Lancret im Jahre 1746 zwei leider nicht näher bezeichnete Porträts für 10000 Livres gekauft hat. Auf die bezügliche Rechnung von Girard & Michelet über ihre Spesen und Auslagen schrieb der König eigenhändig: »Die Rechnung ist aptequer (sic) mäsich sie mus exsaminiret werden und sol nichts mehr aus Frankreich an Michlet adressiret werden. (gez.) Friedrich.«

Trotzdem scheinen Girard & Michelet die Vermittelung des Verkehrs mit Paris behalten zu haben. Im Februar 1755 liquidieren sie über 680 Livres für »un tableau représentant: le Roy boit, original de Jordaens,[1]) expédié de Paris le 10 Janvier dernier par Mettra«.

Bei den meisten dieser Rechnungen fehlt leider die nähere Bezeichnung der zu bezahlenden Ankäufe. So werden unter Anderm im Mai 1756 für zehn Gemälde 43 636 Livres, im März 1765 für eine Sendung von Gemälden Guidos 12 000 Livres an Mettra übersandt. Einige Abrechnungen der nächsten Zeit enthalten manches Interessante:

1765.

19 Nov. de caisses M.D.C. Nr. 32 à 39 contenantes: le Rubens: Remus et Romulus et Bordure;[2]) la diseuse de bonne aventure de Roux,[3]) le Bassan et Rottenhammer; Leandre de Rubens; la grande Pendule; la petite Pendule; le Leonard de Vinci; envoie de Mettra pour S. M.

19 Dec. 6 caisses Nr. 40 à 45 contenantes les 4 lustres d'or moulu; les 2 Paters, bordures et le tableau du s. Amand: la famille de Darius.

1766.

5 Mai. Nr. 46. Une caisse contenant grande Tenture de Beauvais, histoire de Psiché.[4])

Nr. 54 à 59. la Pendule à fusée, son pied et chapiteau; le van der Werff: enfant prodigue; des Paters; la suite de 14 Paters;[5]) deux têtes de Rubens et cinq tableaux sous condition.

7 Mai. à Mr. le baron de Thuyet de Seroskerken à Utrecht pour solde de ses debourses pour tableaux de Dominicain, acheté en Hollande.

6 Juillet. Nr. 63 à 67. 70 à 73. 4 Lustres d'or moulu; le pied d'Ebène de la table montée; deux cadres des cinq tableaux sous condition; un Bon Boulogne; un Jule Romain; un Diogène de Guide: un van der Werff et 12 Lancrets sous condition.

Nr. 47 à 53 par mer. 3 Tables de marbre incrusté et 2 d'albatre, 2 vases d'albatre.

Nr. 60 à 62. deux Tables d'agathe, une Table de marbre incrusté de Florence.

Nr. 74 à 76. assortiment des pièces d'un service de Porcelaine de Sèvres;[6]) un Corege; un Raphael;

deux caisses d'envoie de M. le comte de Massini contenantes tableaux, un petit J. Romain et une Danae avec son cadre de Padovanini.

1767.

22 Aug. une caisse contenant un van der Werf, un Bourdon, un Lairesse, le pied de la table de Florence.

---

[1]) Ein derartiges Bild mit dieser bekannten Darstellung von Jordaens befand sich in Charlottenburg und ist wahrscheinlich identisch mit dem heute in Schwedt befindlichen Gemälde.

[2]) Bildergallerie in Sanssouci: Ausstellung von Werken der Niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts aus Berliner Privatbesitz Berlin 1890. Katalog Nr. 244.

[3]) Neues Palais.

[4]) Eine sehr schöne Serie von Wandteppichen der Manufaktur von Beauvais mit Darstellungen aus dem Leben der Psyche nach Boucher ist heute in den Schlössern Neues Palais, Berlin und Coblenz zerstreut.

[5]) Es handelt sich jedenfalls um die vierzehn Illustrationen zum Roman comique von Scarron im Neuen Palais. Ausstellung von Gemälden älterer Meister aus Berliner Privatbesitz 1883. Rococo-Galerie Katalog Nr. 11—24.

[6]) Vergl. Jahrbuch Bd. XIII S. 209 den Schlusssatz in Mettras Brief vom 1. September 1766, wo dieses Porzellan näher beschrieben wird.

1768.
20 Jan. .. un Jules Romain d'envoye de M. le comte de Massini.

1769.
11 Sept. un tableau repr. une tête par le comte Chiusole.
6 Nov. un d° du comte Cataneo, copie d'un Guide de Venise.

Durch die Hände der Bankiers Splitgerber & Daum in Berlin geht die Beschaffung oder doch wenigstens Bezahlung zahlreicher Ankäufe des Königs. So liquidieren sie am 21. Juni 1764 über die auf der Versteigerung der Sammlung des Erzbischofs von Köln in Bonn gemachten Ankäufe von 30 »Schildereien« mit Ansichten von Venedig, Rom und Paris,[1]) zusammen für 369 Thaler (Katalog No. 405—411) und der Darstellung einer heiligen Margarete (Katalog No. 38) zu 192 Thalern.

Der Conseiller de Sa Majesté de Freneau in Geldern erhielt im Juli 1764 eine Zahlung von 495 Thalern 5 Groschen für ein nicht näher bezeichnetes Bild.

In demselben Monat werden an »monsieur Dubois de Chaterault, directeur général des monnaies de S. A. R. l'Infant Duc de Parme« für einen »Jules Romain« 1827 Thaler und für eine »esquisse de Raphael« 913½ Thaler bezahlt. Der Hofrat Bianconi in Rom erhielt im Jahr 1768 für die Lieferung eines Gemäldes von Pierre da Cortona die Summe von 1947 Thalern. »Ein Tableau die Israelitische Schlangenplage, ganze Figuren in Lebensgröfse von Carrache, auf S. M. Befehl aus Dresden verschrieben«, kostet 800 Thaler. Das Bild, kein Carracci, sondern aus späterer Zeit, befindet sich in der Bildergallerie in Sanssouci.

Bei der Versteigerung der Sammlung Braamkamp in Amsterdam erstanden Splitgerber & Daum durch die Vermittelung des Kunsthändlers Ploos van Amstel folgende Bilder für den König:

No. 104.[2]) La fête de Flore par Lairesse . . . . fl. 600
No. 188. Mars et Venus par Rottenhammer . . . . fl. 700
No. 189. Les sept arts liberaux par d° . . . . fl. 1000

Das erstere Bild von Rottenhammer, 26×18 Zoll grofs auf Kupfer gemalt, stellt nach dem Katalog die Überraschung von Mars und Venus durch Vulkan dar, aufser verschiedenen Einzelheiten wird noch ein von Breughel darauf gemalter Korb mit Blumen erwähnt. Nach Österreich befand sich das Bild im Neuen Palais. Das zweite Bild befindet sich heute in der Gemäldegalerie der Königlichen Museen, Katalog No. 690.

Auch die Freunde des Königs sind natürlich bisweilen mit der Besorgung von Kunstwerken betraut; so wird an Algarotti im Januar 1748 die Summe von 100 Zecchinen für ein aus Venedig übersandtes Bild von Zuccarelli[3]) bezahlt und der Marquis d'Argens

---

[1]) Diese dreifsig auf Glas gemalten Städteansichten sind in Folge eines Umbaues aus dem Neuen Palais in den Vorrat gekommen. Den Katalog dieser Versteigerung habe ich leider nicht auftreiben können.

[2]) Catalogue du precieux cabinet de tableaux etc. par Gerret Braamkamp, lequel sera vendu Mercredi le 31 Juillet 1771. Amsterdam. No. 104. Haut 22 pouces sur 28 de large. Toile. Ce tableau représente une Fête de Flore; la figure principale est une Vestale qui fait un sacrifice à cette Déesse. La composition est des plus riches, et le coloris transparent Ce Maître a gravé lui-même ce tableau. Österreich erwähnt dieses Bild im Neuen Palais.

[3]) Nach Österreich befanden sich die in Sanssouci placierten beiden Bilder von Zuccarelli und Tiepolo: »Silen in einer Landschaft« und »Cicero entdeckt das Grabmal des Archimedes« im Besitze Algarottis; sie sollen 1745 gemalt sein. Für das zweite Bild vergl. Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz, Katalog Uhrsaal No. 26.

empfängt im Juni desselben Jahres 100 Thaler für ein Bild von Cazes: Venus bei der Toilette, das sich heute in Sanssouci befindet. Die im April 1749 durch d'Argens für 1000 Thaler aus Marseille besorgten beiden Marmorstatuen werden wahrscheinlich Antiken gewesen sein.

Auch des Königs Hofmaler Antoine Pesne verkauft ihm aufser seinen eigenen Werken Bilder seiner Landsleute, so im Februar 1746 zwei Gemälde seines Freundes Lancret zusammen mit zwei Kopien nach Porträts für 400 Thaler.

Ein gewisser Pieter Baetens (Beeten), der persönlich in Potsdam anwesend ist, liefert dem König im November 1746 zwei Bilder von Watteau für 1650 Thaler und im August 1748 zwei Blumenstücke von Huysum[1]) für 2200 Thaler. Auch Gotzkowsky verkauft aufser den im ersten Aufsatz bereits genannten dem König noch eine ganze Reihe von Bildern; im Mai 1755 ein grofses Bild von Rubens für 2500 Thaler und ein kleines für 1700 Thaler; ein Gemälde von Titian wird ihm im Dezember 1764 mit 800 Thalern, ein Huysum[2]) im September 1765 mit 1265 Thalern und ein Celesti mit 500 Thalern bezahlt; im Februar 1766 erhält der »redliche Kaufmann« für einen Conca: »Die Contenance des Scipio« und für ein Bild von Limburg zusammen 1100 Thaler und im Juni desselben Jahres liquidiert er für ein grofses Bild von Rubens: »Susanna«[3]) 2500 Thaler.

Einige Privatsammler Berlins, von deren Sammlungen wir bisher nur durch einige Kupferstiche nach Gemälden ihrer Sammlung von G. F. Schmidt wussten, haben eine Reihe von Bildern an den König verkauft, die teilweise von Bedeutung sind. So verkaufte der Direktor Cesar im Jahre 1755 folgende drei Bilder für 7448 Thaler an den König: »L'Io du corrège,[4]) La Dejanira avec le centaur Nessus par Rubens[5]) und »La sainte famille par Andrée del Sarto.«

Im nächsten Jahre gingen zwei andere Bilder in den Besitz des Königs über: »L'Adoration des Rois par Paul Veronese« und »La Nativité de Notre Seigneur par Tintoret«; »ces deux tableaux furent choisis à Berlin par Sa Majesté Elle-même et accordés 1800 écus«. Im Februar 1766 werden noch ein nicht näher bezeichnetes Bild für 750 Thaler und im Dezember 1769 eine »Französische Fufstapete von Savonnerie Arbeit« für 500 Thaler als von Cesar dem König verkauft erwähnt.

Bedeutend umfangreicher sind die Ankäufe des Königs von dem »conseiller« Jacques Trible in Berlin, dessen Beziehungen zu Friedrich uns zuerst im Jahre 1755 begegnen. Am 3. September 1763 schreibt er nämlich Folgendes:

»Sire, J'ai livré et vendu à V. M. à la fin d'Octobre 1755 un grand tableau du chevalier Libri, repr. un bain de Diane, pour la somme de 1300 écus. Je n'ai pu faire aucune démarche pendant la cours de la guerre, pour en être payé et craignant que cette dette ne soit oubliée par mon long silence je supplie V. M. de vouloir bien maintenant ordonner en grace que le paiement m'en soit fait. Je suis etc. Trible.

Im Januar 1768 liefert Trible an den König »une antique d'Herculanum, représentant les trois graces« für 400 Thaler; im Juni desselben Jahres ein Gemälde von Correggio für 5500 Thaler, im Dezember 1769 ein Bild desselben Künstlers »l'Amour

---

[1]) Zwei schöne Blumenstücke Huysums, früher in Sanssouci, befinden sich heute im Marmorpalais.

[2]) Wahrscheinlich identisch mit dem Bilde in der Königlichen Gemälde-Galerie, Katalog No. 972, ursprünglich im Neuen Palais.

[3]) Bilder-Galerie in Sanssouci, Schulbild.

[4]) Königliche Gemälde-Galerie, Katalog No. 216.

[5]) Bildergalerie in Sanssouci, Schulbild.

qui coupe son Arc«[1]) zu 3500 Thalern. Billiger sind zwei Bilder, die Trible im Mai 1771 an den König verkaufte: »Un Tableau, représentant S. Martin à cheval, distribuant ses vêtements aux pauvres;[2]) la figure qui est derrière le S. Martin est le portrait de Rubens . . . 800 écus« und »Un Philosophe dans son étude, tableau de Rembrandt[3]) . . . 400 écus.« Im November desselben Jahres erwirbt der König »un tableau de Carlo Maratti, représantant Diane et Endimion, prix 1800 écus,« und im Juli des nächsten Jahres »ein grofses Bild von Benedetto Lutti, das Mars und Venus darstellte für 900 Thaler.« In den späteren Jahren kommen eine Reihe der Bilder van der Werffs[4]) durch Trible in die Bildergallerie von Sanssouci, so im April 1775 eine kleine Magdalena für 400 Thaler, ein Bild nach Rubens mit vielen Figuren (H. 23 Br. 18 Zoll) für 700 Thaler, ein gleiches mit drei Figuren, ebenfalls nach Rubens (H. 14 Br. 11 Zoll) für 400 Thaler, beide im September 1775, und im November desselben Jahres eine Kopie nach Le Brun (H. 22 Br. 16 Zoll) für 700 Thaler. Ein kleiner Eremit von Gerard Dou[5]) wurde im April 1775 mit 350 Thalern und »un grand et capital tableau de Corrège, représentant une Venus au bain«[6]) im Juli desselben Jahres mit 400 Thalern bezahlt.

Eine andere Lieferantin von Gemälden war im Jahre 1771 die Firma Truitte & Dan, anscheinend in Leipzig, denn ein Brief von Johann Daniel Dan ist aus Leipzig datiert, obwohl die Rechnungen die Ortsbezeichnungen Berlin und Potsdam tragen. Sie liefern drei Bilder von van der Werff, darunter ein nicht näher bezeichnetes für 2100 Thaler und: »Diane au moment où Elle aperçoit la grossesse de Calisto« sowie »Delila et Samson«, jedes für 1200 Thaler. Derselbe Preis wird ihnen für ein nicht näher bezeichnetes Bild der flämischen Schule bezahlt. Billiger mit seinen Preisen ift ein Mann Namens Samuel Schock, der im Februar 1770 dem König vier Bilder von Bon Boulogne für zusammen 1200 Thaler verkauft.

Auch der nach allem, was wir von ihm hören, als Vermittler von Ankäufen nicht sehr vertrauenerweckende Inspektor der Gemälde-Galerie in Sanssouci, Matthias Österreich, besorgt eine Reihe von Bildern für den König. So werden durch ihn im Jahre 1763 Gemälde von Battoni in Rom, jedes mit 400 Dukaten bezahlt, auch die Sendung von Gemälden des Grafen Zanetti aus Venedig geht durch seine Hände. Im Jahre 1766 liefert er ein Gemälde von Conca: »Jakob und Rebekka« für 500 Thaler, im nächsten Jahre eine Bronzebüste des Cicero aus Rom für 600 Thaler, und auf ein grofses Gemälde von Celesti erhält er einen Vorschuss von 700 Thalern.

Auch die Rechnungen der Gemälde-Restauratoren geben Anhaltspunkte für die Zeit der Erwerbung zahlreicher Gemälde, doch würde es zu weit führen, hierbei auf die Einzelheiten näher einzugehen. Der erste Restaurator, den wir erwähnt finden, ist in den Jahren 1747 und 1750 der Maler Peter Franz Gerhardt, der auf Anweisung und unter Aufsicht von Antoine Pesne namentlich die Bilder im Schloss Sanssouci

---

[1]) Schlechte Kopie nach dem Bilde des Parmeggianini in Wien, Katalog Nr. 342; früher als Correggio in der Bilder-Galerie in Sanssouci, jetzt im Vorrat.

[2]) Neues Palais; alte Wiederholung des Originales in Windsor.

[3]) Wohl identisch mit dem Bilde von Flinck, früher Neues Palais, jetzt Vorrat.

[4]) Es befinden sich 20 Bilder der beiden van der Werff in der Bilder-Galerie von Sanssouci; die Mehrzahl ist aber dem jüngeren Pieter van der Werff zuzuschreiben. Fast alle hier und später angekaufte Bilder dieses Künstlers sind noch in der Galerie nachweisbar.

[5]) Bilder-Galerie in Sanssouci; Nachahmung.

[6]) Bilder-Galerie in Sanssouci; nach der Beschreibung identisch mit der Darstellung auf dem Bilde von Antonio Triva in der Gemäldegalerie zu Dresden, Katalog Nr. 386.

restauriert. Wir sehen aus diesen Rechnungen, dass bereits im Jahre 1750 Sanssouci in derselben Weise mit Gemälden dekoriert war, wie es Nicolai 1786 beschrieben hat und wie sie noch heute mit wenigen Ausnahmen geblieben sind, abgesehen von den Zuthaten aus der Zeit, wo König Friedrich Wilhelm IV Sanssouci bewohnt hat. Bemerkenswert ist auch, dass eine Reihe von Bildern Watteaus, deren schlechte Erhaltung bisher der Verwahrlosung und unzweckmäfsigen Behandlung unter Friedrich dem Grofsen zugeschrieben wurde, schon damals in scheinbar trostlosem Zustande waren. Ich führe hier nur die Dorfhochzeit von Watteau in der kleinen Galerie von Sanssouci an, deren Zustand im Jahre 1750 folgendermafsen beschrieben wird: »Ein Watteau von 108 Figuren, Hochzeitspaar, das zur Trauung geführt wird, welches durch Gesichter, Hände und Gewänder gerissen gewesen und man geglaubt hat, dass solches vom Papier aufgeschnitten und aufgeklebt gewesen, solches mit grofser Mühe und Fleifs wieder in guten Stand gesetzt, woran hätte billig 150 Thaler daran verdienet[1] . . . . 100 Thaler«.

Der Nachfolger Gerhardts ist der Maler F. Schultz, in dessen Rechnungen die renovierten Gemälde oft als neu eingetroffen bezeichnet werden. In einer Rechnung vom Februar 1765 wird auch das Hauptbild Watteaus: »Le débarquement pour l'isle de Cythère« zum ersten Male erwähnt und die Bezeichnung der Thätigkeit des Restaurators lässt nur den Schluss zu, dass das Bild um jene Zeit eben erworben und im aufgerollten Zustande nach Potsdam gelangt war: »1 Stück von Wattow Il Depart pour Cythère aufgespant und zurecht gemacht, Rembrandt Moses mit den Gesetztafeln auf neue Leinwand und regerirt . . . . 30 Thaler«.

---

[1]) Herr A. Hauser ist augenblicklich damit beschäftigt, dieses fast ganz verdorbene Bild wieder in Stand zu setzen, soweit das überhaupt noch möglich ist.

(Schluss folgt.)

DER TRIUMPH DES JACOBUS CASTRICUS

VON V. VON LOGA

Aus der Sammlung Oppermann hatte 1882 das Berliner Kupferstichkabinet einen unbeschriebenen Holzschnitt erworben, dessen vorzüglich gelungene Reproduktion in der Gröfse des Originals wir der Reichsdruckerei verdanken. Im Katalog unter den Anonymen aufgeführt und als der Triumph eines unbekannten Arztes bezeichnet, hat er in der Auktion nur den auffallend geringen Preis von 22 Mark erzielt; aber sicherlich verdient derselbe, in Komposition und Zeichnung gleich vollendet, eine weit gröfsere Beachtung als ihm bisher zu teil geworden. Auch scheint das Blatt überaus selten, denn alle Bemühungen, in einer der grofsen Sammlungen ein zweites Exemplar nachzuweisen, sind bisher erfolglos geblieben.

Über die Darstellung kann kein Zweifel sein, auch geben die Beischriften mancherlei Erklärungen. Aus einem Triumphbogen bewegt sich, über die zu Boden gestürzten Krankheiten hinwegrollend, ein Prachtwagen, welcher auf seinem hohen Sitz die jugendliche Gestalt eines Arztes trägt. Praxis und Theorie sitzen zu Seiten des lorbeerbekränzten Gelehrten, der gefesselte Tod ihm zu Füfsen. Das vorgeschirrte, phantastische Dreigespann wird von edlen Frauengestalten geleitet, welche als Attribute Pflanzen in den Händen tragen. Andere nicht minder schöne Frauen begleiten auf beiden Seiten den Zug, Kräuterstauden, Füllhörner oder Kränze emporhaltend.

Das Wappen an der Archivolte des Triumphbogens giebt uns zur Personifizierung den ersten Anhalt: es ist dasjenige von Antwerpen. Die Anfangsbuchstaben zu Häupten des Triumphators IAC · CAS können dann nur auf Jacobus Castricus gedeutet werden, einen Namen, den die moderne Geschichte der Medizin fast gänzlich vergessen, der aber in der ersten Hälfte des XVI Jahrhunderts weit über die Niederlande hinaus einen guten Klang hatte. Jacques van den Kasteele, wie er in der Vulgärsprache heifst, geboren zu Hazebroeck in Flandern, hatte nach Vollendung seiner Studien an der Universität Löwen, sich in dem unter dem glücklichen Regiment Margarethens von Österreich mächtig aufblühenden Antwerpen als Arzt niedergelassen. Sein Geburtsjahr ist unbekannt, nur ein Ereignis hat sein Wirken vor völliger Vergessenheit bewahrt. Im Jahre 1529 war der sudor anglicus, jene furchtbare Epidemie, die 1486 zum ersten Male im siegreichen Heere Heinrichs VII auftretend, seitdem sporadisch gleich der Cholera wieder erscheinend, in schrecklichster Weise England verwüstet hatte, nach dem Festland eingeschleppt worden. Als der Tod nun auch in den Niederlanden nach kaum 24stündigen furchtbaren Qualen seine Opfer in grofsen Mengen dahinzuraffen begann, hatte sich das Ärztekolleg des schwer heimgesuchten Gent, nach Antwerpen an Castricus gewandt, dessen »rumor jam fere per universum orbem dispersus est«: er möge Auskunft geben, wie man dem todbringenden Übel begegnen könne. Kasteeles Antwort ist uns in einem kleinen Sendschreiben erhalten, welches unter folgendem Titel zuerst in Antwerpen erschien, dann wiederholt nachgedruckt worden ist: Jacobi Castrici



HANS HOLBEIN DER JÜNGERE?

DER TRIUMPH DES JAKOB CASTRICUS

HOLZSCHNITT IM K. KUPFERSTICHKABINET ZU BERLIN



Haesbrocani physici antverpiensis de sudore epidemiali quem anglicum vocant ad medicos Gaudenses epistola. Antverpiae per Ioannem Grapheum mense octobri anno 1529.[1]) Die kleine Schrift enthält einige Winke über die Behandlung der Kranken: gröfsere Zuführung von Wärme den stark Fiebernden und Purgativmittel, Regeln, über welche die heutige Wissenschaft lächeln würde. Von Castricus weiteren Schicksalen ist nichts bekannt; unser Holzschnitt findet sich nirgends erwähnt. Die naheliegende Vermutung, das Blatt stünde in irgend einem inneren Zusammenhang zu den eben erwähnten Ereignissen, oder hätte als Illustration zu jenem Buche gedient, findet bei genauer Prüfung nur geringe Wahrscheinlichkeit. Leider ist es mir nicht gelungen, ein Exemplar der Originalausgabe aufzutreiben, Broeckx scheint ein solches gekannt zu haben, aber schon Haeser sah sich gezwungen, weil er die kleine Schrift auf keiner Bibliothek fand, den Pariser Nachdruck zu seiner Neuausgabe zu benutzen. Auch ist es sehr unwahrscheinlich, dass man ein so grofses Blatt bei dem kleinen kaum zwei Bogen starken und wahrscheinlich in Oktav gedruckten Büchlein als Illustration sollte verwendet haben. Vor allem sprechen innere Gründe gegen diese Hypothese. Wassersucht, Fieber und Pest sind die am Boden liegenden Krankheiten, und die durch Beischriften genauer charakterisierten Medikamente, denn als solche sind die idealen Frauengestalten aufzufassen: melissa (Bienensaug), mentha (Pfefferminz) und arthemisia (Wohlverleih) sind keineswegs schweifstreibende Mittel und überdies in der Schrift vom sudor anglicus mit keinem Worte erwähnt. Auch die Tiere, welche den Wagen ziehen, der Hirsch, die Löwin und jenes wunderbare Fabelwesen, ein Zwischending von Ross und Schwein, sind wohl ebenfalls als Symbole von Heilmitteln aufzufassen.

Dennoch werden wir die Entstehung unsers Holzschnittes auch aus stilistischen Gründen, und zwar hauptsächlich wegen der strengen Renaissance-Formen in der Architektur, um 1530 setzen müssen, in jene Zeit, in welcher Castricus auf der Höhe seines Ruhmes stand. Über den Künstler fehlt uns jeder Anhalt; so sehr überragt künstlerisch dieses Blatt alles Andere, was auf xylographischem Gebiet damals in Antwerpen geleistet worden, dass man nach fremdem Einflusse zu suchen gezwungen ist. Wer anders als Holbein, denken wir zunächst, hätte damals ein so bedeutendes Kunstwerk schaffen können? Und in der That ist sein Aufenthalt in Antwerpen zu wiederholten Malen in dieser Periode ziemlich gut verbürgt. 1526 hatte ihm Erasmus dorthin an Peter Aegidius ein Empfehlungsschreiben gegeben, 1528 auf der Heimreise von England nach Basel dürfte er wahrscheinlich die Hauptstadt der Niederlande berührt haben, und als er 1532 nach London wieder zurückkehrte, hat ihn vielleicht sein Weg dort vorbeigeführt. Doch können wir uns nicht verhehlen, dass unser Blatt mit den freilich sehr spärlich erhaltenen Werken Holbeins aus dieser Epoche nur geringe Verwandtschaft zeigt. Auf einen andern Holzschnitt, offenbar von der gleichen Hand wie der Triumph des Castricus, hat mich Herr Dr. Kristeller freundlich aufmerksam gemacht; es ist dies eine Caritas,[2]) welche seit 1533 Jan Grapheus als Signet seines Verlages benutzte, derselbe Drucker, welcher Kasteeles Schrift verlegt hatte.

[1]) Neugedruckt in Notice sur Jacques Vandenkasteele et sur la suette par C. Broeckx Anvers 1849 und bei Gruner und Haeser: scriptores de sudore anglico Jenae 1847 pag. 3.

[2]) Abgebildet bei G. van Havre: Marques typographiques des imprimeurs et libreurs Anversois Antwerpen-Gent 1883.

DIE WANDGEMÄLDE VON S. ANGELO IN FORMIS

BEMERKUNG ZU DER ABHANDLUNG VON FRANZ XAVER KRAUS

Gegenüber der von meinem hochverehrten Herrn Kollegen in seiner Abhandlung (Jahrbuch der Königlich Preufsischen Kunstsammlungen, Band XIV, S. 98, 99) ausgesprochenen Vermutung, mein Urteil über die Wandgemälde in S. Angelo in Formis sei vorläufig nur auf die Abbildungen bei Sirmond, Salazaro und Schulz gestützt, habe ich zu bemerken, dass ich im Jahre 1872 die Wandgemälde an Ort und Stelle einer eingehenden Betrachtung unterzogen habe, und dass mein im Repertorium für Kunstwissenschaft (Band XV, S. 380) gethaner Ausspruch, wonach ich in ihnen das Erzeugnis einer süditalisch-griechischen Künstlerschule aus dem 11. Jahrhundert sehe, sowie eine frühere, in meiner Schrift: »Über den Stil Niccolo Pisano's und dessen Ursprung« 1873, S. 27, enthaltenen Äufserung, die Fresken in S. Angelo in Formis seien wesentlich byzantinisch, auf diesem Studium der Originale beruhen.

Da sich der Abschluss einer an die Abhandlung des Herrn Professors Dr. Kraus anknüpfenden Arbeit länger hinauszieht, als ich gedacht hatte, sehe ich mich veranlasst, diese Bemerkung gesondert zu veröffentlichen.

E. Dobbert.

Gedruckt in der Reichsdruckerei.



Am 16. December 1893 starb zu München Dr. Julius Meyer, der frühere Direktor der Königlichen Gemäldegalerie, welcher diese Blätter mitbegründet und an ihrer Herausgabe bis zum Ausscheiden aus seinem Amt und zu seiner Übersiedelung nach München mit Rat und That lebhaften Anteil genommen hat. Die nie verblasste Erinnerung an den treuen Mitarbeiter und Freund wird doppelt lebendig in dem Augenblick, wo wir lernen sollen, seine Teilnahme an unseren Bestrebungen, seinen Rat und seine Mitarbeit auf immer zu entbehren.

Julius Meyer war 1830 zu Aachen geboren. Sein Vater hatte in den Freiheitskriegen der hannöverschen Armee als Offizier angehört, den Dienst aber früh verlassen und sich in das Privatleben zurückgezogen. Der Sohn besuchte das Mannheimer Gymnasium und studierte dann mehrere Semester in Göttingen Jurisprudenz. Ein längerer Aufenthalt in Paris, wo er Familienbeziehungen hatte, reifte sein Interesse für Kunst und gab seinem Leben eine neue Richtung. Seit 1851 lag er in Heidelberg philosophischen und litteraturgeschichtlichen Studien ob. Von besonderer Bedeutung aber für seine Entwickelung war es, dass er zu David Fr. Straufs in nähere Beziehungen

trat, welche bis zu dessen Tode in gleicher Wärme fortgedauert haben, und noch 1865 ihren Ausdruck in einer kleinen Schrift über Straufs' Leben Jesu für das deutsche Volk fanden.

Einen äufseren Abschluss gab er den Studienjahren dadurch, dass er 1853 in Tübingen den philosophischen Doktorgrad mit einer Abhandlung über die Geschichte der Ästhetik seit Kant erwarb, die er aber ungedruckt liefs.

Erst am Anfang der sechziger Jahre trat er von München aus, wohin er übergesiedelt war, in den Grenzboten mit einer Reihe von Aufsätzen über Malerei, Skulptur und Architektur hervor, welche durch Ernst und Tiefe der Auffassung, durch Sicherheit und Schlagfertigkeit der Kritik und Darstellung damals in weiten Kreisen Aufsehen erregten, indess der Verfasser sich hinter einer Wenigen kenntlichen Chiffre verborgen hielt. Manchen der älteren Generation wird noch gegenwärtig sein, wie wirksam diese Aufsätze in eine damals unverkennbar sich vollziehende Wandlung der Kunstanschauungen eingriffen. Im Jahre 1867 endlich erschien, als reife Frucht langjähriger Vorstudien, die Geschichte der modernen französischen Malerei seit 1789, im Jahre 1871 seine Monographie über Correggio.

Beide Bücher zeigen J. Meyer auf der Höhe eines gereiften Geistes und einer reichen Bildung. Er nimmt es gleich streng mit den Aufgaben einer in alle Seiten des Kunstwerkes gleichmäfsig sich versenkenden Kennerschaft und den nur durch sie zu lösenden Fragen der Kritik, wie mit der Ausnützung aller litterarischen und sonstigen urkundlichen Dokumente zur Gewinnung einer verlässlichen Unterlage seiner Darstellung. Aber so sehr er die Aufgabe der Kunstgeschichte vor Allem darin sucht, dass sie eben eine Geschichte der Kunst sein solle, d. h. die Entwickelung der Kunst als solcher darzustellen habe, so sucht er doch nicht minder diese Kunstentwickelung in ihrem Zusammenhang mit dem ganzen Kulturleben zu begreifen und dem Leser zum Verständnis zu bringen.

Am Anfang der siebziger Jahre hatte er den Plan eines gröfseren litterarischen Unternehmens gefasst, eine von Grund aus neue Bearbeitung des Naglerschen Künstlerlexikons. Leider hat sich das Werk, trotz grofser daran gewendeter Mühe und zahlreicher Mitarbeiter, praktisch als undurchführbar erwiesen und ist nicht weit über den dritten Band hinaus gediehen. Jedenfalls war Meyers in fpäteren Jahren durch ernste Leiden eingeschränkte Arbeitskraft der doppelten Aufgabe der Fortführung dieses Unternehmens und eines verantwortlichen Amtes, nicht mehr gewachsen.

Ein solches Amt hatte sich ihm im Jahre 1872 geboten, als der damals an die Spitze der Königlichen Museen in Berlin berufene Graf Usedom ihm den Vorschlag machte, die durch Waagens Tod erledigte Direktion der Königlichen Gemäldegalerie zu übernehmen. Kurz zuvor war der damalige Kronprinz, nachmalige Kaiser Friedrich, zum Protektor der Museen ernannt worden; die veränderte Lage des Staates liefs auf reichere Mittel für die Zwecke der Kunst und Wissenschaft hoffen, und so kam Vieles zusammen, was Meyer die neue Aufgabe verlockend erscheinen liefs. Noch vor Ablauf des Jahres 1872 erfolgte seine Ernennung.

J. Meyer brachte zu dem neuen Amt eine ungewöhnlich reiche und vielseitige Bildung, Geschmack und warme Mitempfindung für alle künstlerische Produktion, und eine umfassende Kenntnis der Denkmäler der neueren Kunst mit. Sein Kunstinteresse war eindringend und allseitig. Man könnte auf ihn die Worte anwenden, mit denen W. Burger (T. Thoré), dessen Schriften er besonders hochhielt, seine eigene Stellung zur Kunst bezeichnet hat: *il aimait tout en général, si ce n'est qu'il abhorrait les vieilles routines.* Für alles wirklich lebendige Schaffen, mag es sich auf den höchsten Höhen des Ideals bewegen oder bescheiden in den Grenzen einer sinnigen Vertiefung in die Wirklichkeit

halten, besafs er die gleiche Empfänglichkeit. Und so hat er bei der Erweiterung der ihm anvertrauten Galerie nach allen Seiten mit gleich unbefangener Liebe seine Aufmerksamkeit gerichtet, um von allen wahrhaft schöpferischen Schulen und Richtungen das Beste zu gewinnen. In diesem Sinne hat er, in engem Verein mit seinem Mitarbeiter und Nachfolger, zu erreichen gewusst, was unter den schwierigen Verhältnissen der Gegenwart irgend zu erreichen war. Vor Allem hatte er schon am Anfang seiner Amtsführung das Glück, die Sammlung Suermondt für Berlin zu gewinnen, und hat nach manchem schönen Erfolg vielleicht keine gröfsere Freude im Amt gehabt, als die, Dürers Holzschuher der ihm anvertrauten Sammlung einverleiben zu können.

So glücklich J. Meyer für die Leitung einer Kunstsammlung wie der Königlichen Galerie ausgerüstet schien, so mochte doch die Übernahme des neuen Amtes für einen Mann gewagt erscheinen, der 42 Jahr alt geworden war, ohne andere als selbstgewählte Pflichten und Aufgaben kennen gelernt zu haben. Aber jedes Bedenken, das man hätte hegen können, erwies sich bald als grundlos: auch in die Forderungen des täglichen Dienstes fand er sich rasch hinein und widmete ihnen dieselbe gleichmäfsige Sorgfalt, mit der er seinen höheren Aufgaben zu genügen suchte.

Besonders glücklich bewährte sich seine liebenswürdige Gesinnung, seine reiche Bildung und weltmännische Erfahrung, wie die unbedingte Zuverlässigkeit seines Charakters, als bei den Königlichen Museen an die Stelle älterer, den veränderten Verhältnissen nicht mehr entsprechender Einrichtungen im Jahre 1878 eine Organisation der Verwaltung trat, welche einesteils den Direktoren der einzelnen Sammlungen eine weitgehende, selbständige Verantwortlichkeit auflegte und andererseits gröfsere Anforderungen an ihr Zusammenwirken und ihre gegenseitige Unterstützung stellte. Jede einzelne der Sammlungen bringt für ihren Leiter Aufgaben mit sich, die er allein kaum völlig zu lösen vermag; und selbst wo er ihnen genügt, ist es ihm wertvoll und beruhigend, das eigene Urteil an dem Urteil sachkundiger und erfahrener Kollegen zu prüfen und zu befestigen oder zu berichtigen. In dieser Möglichkeit des Zusammenarbeitens und gegenseitiger Förderung und Ergänzung liegt ein unschätzbarer und manche unleugbare Schwierigkeit weit überwiegender Vorteil des engen Zusammenschlusses einer gröfseren Zahl selbständiger Sammlungen. Aber er setzt bei den Beteiligten die Fähigkeit und die Bereitwilligkeit voraus, mitzuteilen und zu empfangen. Diese Fähigkeit besafs J. Meyer in hohem Grade: er wusste dankbar die Mitwirkung der durch jene Organisation geschaffenen Sachverständigenkommissionen zu schätzen und hatte ebenso grofse Freude an dem Anteil, den Kollegen seinen Bestrebungen zollten, wie er deren Thätigkeit und ihre Erfolge mit regem Interesse begleitete und zu fördern bereit war. Auch an den Arbeiten des Senats der K. Akademie der Künste, dem er seit deren Reorganisation angehörte, nahm er lebhaften und fruchtbaren Anteil.

Als J. Meyer 1872 die Leitung der Galerie übernahm, fand er ihre Räume noch fast durchgängig in der Gestalt und der Ausstattung vor, welche ihnen Schinkel bei der Erbauung des Alten Museums gegeben hatte; nur dass die Lichtverhältnisse durch die Errichtung des Neuen Museums eine schwere Beeinträchtigung erfahren hatten. Inzwischen war auch der Sammlung durch Waagens umsichtige Bemühungen mancher wichtige Zuwachs zu Teil geworden, der den Mangel an geeigneten Räumen zur wirksamen Aufstellung grösserer Werke noch fühlbarer machte. Ein Versuch zur Besserung war bereits geschehen durch den von dem Baumeister Tiede gebauten Oberlichtsaal. Er hatte den Weg vorgezeichnet, auf welchem Abhilfe für die mehr und mehr hervorgetretenen Übelstände zu suchen war. So wurde auf Meyers Betrieb unter seiner Verwaltung ein durchgreifender Umbau ausgeführt, welcher an der ganzen Nordseite des

Gebäudes Oberlichtsäle herstellte, die kleineren mit Seitenlicht versehenen Räume in wesentlich veränderter Gestalt nur an der Ost- und Westseite bestehen liefs und für Beschaffung der jeder grösseren Sammlung unentbehrlichen Magazine und sonstigen Nebenräume sorgte. Unermüdlich in Versuchen, auch in der Ausstattung der Räume das Beste und für die Bilder Günstigste herauszufinden, hatte er die Genugthuung, den von dem Baumeister der Museen, Prof. Kühn begonnenen, von seinem Nachfolger, Baurat Merzenich fortgeführten Umbau im Jahre 1884 vollendet zu sehen und am 8. Dezember das Kronprinzliche Paar, welches seiner Person und seiner Thätigkeit alle Zeit ein besonders gnädiges Interesse geschenkt hat, durch die in neuer Aufstellung vorteilhafter und reicher sich darstellende Sammlung geleiten zu dürfen. Eine Zeit mannigfacher Schwierigkeiten und Nöthe, welche durch den Wunsch, die Sammlung dem Publikum nie ganz zu entziehen, sondern wenigstens immer zur Hälfte zugänglich zu erhalten sich noch gesteigert hatten, war damit abgeschlossen. Doch fehlte es auch dann nicht an wichtigen und schwierigen Aufgaben.

Eine besondere Fürsorge hat J. Meyer der Herstellung der litterarischen Hilfsmittel gewidmet, deren das Publikum für eine fruchtbare Benutzung öffentlicher Sammlungen nicht entraten kann. Der Waagensche Katalog der Galerie, zuerst bei ihrer Eröffnung erschienen und in einer Reihe von Auflagen sorgfältig nachgebessert, genoss eines wohlverdienten Ansehens. Aber er war längst vergriffen und die neuen Ankäufe, die veränderte Aufstellung der Sammlung und die inzwischen stetig fortgeschrittene Forschung machten eine völlig neue Arbeit erforderlich. Um dem dringendsten Bedürfnis zu genügen, erschien zuerst 1878 ein beschränkter Katalog der während des Umbaues ausgestellten Gemälde (von J. Meyer und W. Bode), dem 1883 eine neu bearbeitete, vollständige Ausgabe (von Meyer, Bode und Scheibler) folgte. Eine dritte knapper gefasste Auflage erschien 1891, zu einem erheblichen Teil noch von Meyer selbst, im Übrigen gröfstenteils von Dr. von Tschudi bearbeitet. Bei der Abfassung und Redigierung dieser Kataloge war Meyers Bestreben vor Allem darauf gerichtet, durch genaue Feststellung alles thatsächlichen der Forschung eine zuverlässige Unterlage zu schaffen und in allen erläuternden Angaben den augenblicklichen Stand der wissenschaftlich begründeten Kenntnis genau zur Anschauung zu bringen. Dem Urteil des Beschauers wollte er nicht vorgegriffen, sondern nur durch Winke, namentlich durch Hinweis auf verwandte Werke zu Hilfe gekommen sehen.

Freier konnte er sich in dem grofsen, von der Groteschen Verlagshandlung unternommenen Galeriewerk ergehen, dessen Text er mit W. Bode zu bearbeiten übernommen hatte. Damit knüpfte er an seine früheren schriftstellerischen Arbeiten wieder an und fand in dieser Aufgabe, der er auch nach seinem Rücktritt treu blieb, besondere Freude und Befriedigung.

Als ernste körperliche Leiden, die sich lange vorbereitet hatten, ihn zu häufigerer und längerer Unterbrechung seiner amtlichen Thätigkeit zu nötigen begannen, entschloss er sich schweren Herzens zum Rücktritt aus einer Stellung, der er seine besten Jahre und seine besten Kräfte gewidmet hatte und an der er mit grofser Liebe hing. Am 1. Oktober 1890 schied er aus und zog sich nach München zurück, schmerzlich vermisst von den Kollegen und zahlreichen Freunden, die nun, nach seinem Hinscheiden, ihn von Herzen betrauern und ihm eine dankbare und verehrungsvolle Erinnerung für immer bewahren werden.



JAN VAN EYCK

MADONNA MIT HEILIGEN UND STIFTERN

ORIGINAL BEI BARON GUSTAVE DE ROTHSCHILD IN PARIS

HELIOGR. D. REICHSDRUCKE



DIE MADONNA MIT DEM KARTHÄUSER UND HEILIGEN VON JAN VAN EYCK

VON HUGO V. TSCHUDI

Als ich im Jahre 1889 das kurz zuvor für die Königlichen Museen erworbene Bildchen, die Madonna mit dem Karthäuser von Jan van Eyck in diesen Blättern besprach, musste ich die Frage nach dem Verhältnis desselben zu einem anderen Gemälde des Meisters, das nach Crowe und Cavalcaselle die Madonna mit einem knieenden Dominikaner darstellen sollte, unentschieden lassen. Später erst habe ich dieses zweite Bild kennen gelernt und seitdem wiederholt gesehen. Gegen alles Erwarten grofs zeigte sich nun die Verwandtschaft zwischen den beiden Werken, ja gröfser als diejenige zwischen irgend welchen anderen Schöpfungen Jans, die beiden Franziskusdarstellungen ausgenommen. Dieser überraschende Zusammenhang, sowie der Umstand, dass die merkwürdige Tafel noch nirgends abgebildet und nur sehr ungenau beschrieben worden war, lässt eine kurze Schilderung derselben an dieser Stelle wohl gerechtfertigt erscheinen. Der beistehenden Heliogravure liegt eine von Braun in meinem Auftrage angefertigte Photographie zu Grunde, deren Herstellung der Besitzer des Bildes, Baron Gustav von Rothschild in Paris, in liebenswürdigster Weise gestattet hatte.

Unter einem prunkreichen Baldachin steht Maria, die Himmelskönigin, das segnende Kind auf dem Arm. Die ganze Farbenpracht seiner Palette lässt der Meister hier aufleuchten. Den Hintergrund bildet ein rot und grün gemusterter Goldbrokat auf dem grofse blaue Blumen stehen. Ein Band, das weit geschwungene Ranken umschlingt, trägt die Worte AVE, GRA, PLEA. Grüne Fransen umsäumen das Dach und den persischen Teppich, der unter den Füfsen der Madonna die Fliesen des Fufsbodens deckt. Sie selbst ist von einem weitfaltigen blauen Mantel eingehüllt, der mit einem juwelenbesetzten Saum auf den Boden stöfst. Darunter, nur wenig sichbar, ein tiefrotes hermelinverbrämtes Gewand von einem grünen golddurchwirkten Gürtel umschlossen.

Noch gehoben erscheint dieses koloristische Prachtstück durch zwei dicht daran gerückte neutralfarbige Massen: das weifse Karthäuserhabit des knieenden Stifters und das Schwarz des Mantels, der die zur anderen Seite stehende Nonne vom Scheitel bis zur Sohle umhüllt und nur ein Stückchen des weifsen Kopftuches und einen schmalen Streifen des grauvioletten Untergewandes sehen lässt. Eine kräftigere Note wird wieder in der heiligen Barbara angeschlagen die mit ihrem zinnoberroten Mantel und grünen Brokatkleid den Kontrast zwischen dem Weifs der Mönchskutte und den tiefen Tönen der Gegenseite einigermafsen mildert.

Ort der Handlung ist eine romanische Loggia, auf deren Fufsboden helle blaugemusterte Fliesen mit Platten aus Porphyr und Verde antico abwechseln; grüne und schwarze Marmorsäulen erheben sich über dem Parapet, das wie die Wandung oben einen gleichmäfsig bräunlichen Anstrich zeigt.

Durch die niederen Bogenöffnungen, an den Köpfen der Heiligen vorbei, strebt der Blick hinaus in eine weithin sich dehnende Landschaft. Ein idyllisch beschaulicher Vorgang drinnen, ein Traumbild sehnsuchtsvoller Frömmigkeit, und draufsen das frisch pulsierende Alltagsleben, ein Stück unmittelbarster, treu geschilderter Wirklichkeit. Von einem fernen schneebedeckten Gebirgszug strömt an burgengekrönten Vorbergen vorüber ein mächtiger Fluss in Windungen dem Vordergrund zu. An seinem Ufer dehnt sich eine befestigte turmreiche Stadt; mit hohem Bogen überspannt ihn eine steinerne Brücke, die ein gotischer Bildstock schmückt, und auf der es von Menschen wimmelt. Schwäne schwimmen auf dem Wasser, ein vollbesetzter Kahn gleitet darüber hin, andere Bote haben am Ufer angelegt. Die Thorbogen der Stadtmauer öffnen sich auf das geschäftige Treiben der Gasse. Auf der Strafse vorn ein Bauernwagen von einem Leinwanddache überspannt, unter dem ein Pärchen vorlugt. Am Himmel ein Zug Kraniche und darüber leichte Haufenwolken. Zur Linken erstreckt sich ein Obstbaumgelände, ein Reiter und ein Jäger mit Speer ziehen des Weges, auch ein lustwandelndes Paar fehlt nicht. Schafe weiden auf einer grünen Trift, aus einem Thaleinschnitt ragen ein Kirchturm und Hausdächer empor, eine Herde Rinder steht auf einer Bergkuppe scharf gegen die Luft und aus der Ferne glänzen wieder die Schneehäupter herüber. Fremdartig genug ragt inmitten dieser Landschaft das Attribut der Barbara auf, ein massiger gotischer Turm mit durchbrochenem Helm. Durch das dreiteilige von einem geschweiften Spitzbogen überspanntes Fenster blickt man in das Innere, wo sich von einem sternenbesäten blauen Grund die Bronzestatue des Mars — wie eine Unterschrift besagt — abhebt.

Vergleicht man dieses Gemälde mit dem Berliner Bild, so fällt vor allem die Übereinstimmung des Stifters auf. Hier wie dort ist derselbe Karthäuser dargestellt, die Warze auf der Nasenwurzel schliefst jeden Zweifel aus, nur jugendlicher aber keineswegs liebenswürdiger erscheinen die derben beschränkten Züge auf der Rothschildschen Tafel. Die Übereinstimmung bleibt aber nicht bei der Identität der Persönlichkeit stehen, sie erstreckt sich auf die ganze Haltung, den Wurf des Gewandes, den Bruch der einzelnen Falten. Immerhin kann von einer blofsen Kopie nicht die Rede sein. Verschiedene kleine Abweichungen, namentlich die etwas veränderte Stellung der Hände, verraten den frei gestaltenden Künstler, der in beiden Fällen nur dieselbe Skizze als Grundlage benutzte. Weicher und geschmeidiger zeigt sich die Drapierung auf dem Berliner Bilde, aber vielleicht steht die Scharfbrüchigkeit des Stoffes auf dem anderen der Natur noch näher.

Nicht viel erheblicher sind die Unterschiede in der Darstellung der hl. Barbara, aber sie sind zu Gunsten derjenigen auf dem Rothschildschen Gemälde ausgefallen. Freier und gröfser steht sie neben dem Stifter, der weiter geöffnete Mantel, dessen einer Zipfel emporgezogen und über den rechten Arm geschlagen ist, lässt den Körper und die oberen Gliedmafsen deutlicher hervortreten. Leicht und doch entschieden legt sich die Rechte auf die Schulter des Schutzbefohlenen, während die Linke, die Palme zwischen Daumen und Zeigefinger haltend, auf die Madonna deutet. Wie diese sprechende Hand statt dessen bei uns den unmittelbar herangerückten Turm ergreift, kommt der etwas verkümmerten Haltung der Figur keineswegs zu gute.

War bisher die allgemeine Anordnung wenigstens durchaus identisch, so zeigt dagegen die Madonna trotz der übereinstimmenden Funktion, Ähnlichkeit des Typus, der Haartracht und Gewandung doch ein wesentlich anderes Bewegungsmotiv. Auf dem Berliner Bild scheint sie plötzlich im Gehen inne zu halten und indem sie das segnende Kind auf den Händen frei vor sich hält, neigt sich der Oberkörper leicht zurück. Hier aber steht sie, der ceremoniellen Anordnung entsprechend, beinahe gerade nach vorn gewendet unter dem Thronhimmel. Die Folge ist, dass das Jesulein, das sie mit beiden Händen fest an sich drückt, die unteren Extremitäten ganz im Profil zeigt und dafür Brust und Kopf mit starker Wendung nach dem Stifter hin dreht. Er ist ein Zwillingsbruder des anderen, aber mit holdseligerem Ausdruck waltet er hier seines Amtes. Merkwürdigerweise findet sich nun in der Nonne die Haltung der Berliner Madonna treu wiederholt: die seitliche Ansicht, der zurückgebogene Oberkörper und das vorgeneigte Haupt. Nur ist es hier die frei hinausgehaltene Krone, die zur mechanischen Motivierung dient. Diese dreifache Krone lässt in ihrer Trägerin die hl. Elisabeth erkennen, auf deren dreifache Heiligkeit als Jungfrau, Gattin und Witwe sie sich bezieht. So weit die formalen Übereinstimmungen, aber auch da, wo die beiden Darstellungen aus einander gehen, wie in der Raumgestaltung, dem Landschaftsbild, ist die stilistische Gleichheit nicht zu verkennen. Sie ist es gerade, die selbst da, wo sich die Formgebung völlig deckt, keinen Gedanken an eine nur nachahmende Hand aufkommen lässt. Ein und derselbe Meister hat beide Werke geschaffen.

Ist dieser Meister Jan van Eyck?

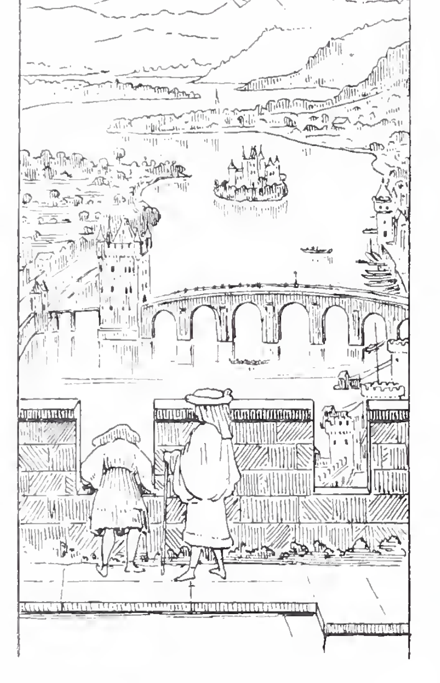
Seitdem die kleine Karthäusermadonna aus Burleighhouse in die Berliner Galerie versetzt worden, sind wiederholt Zweifel an der Richtigkeit dieser Benennung laut geworden, zwar nicht öffentlich, aber von Männern, die mit der Feinheit künstlerischen Empfindens genaue Kenntnis der altniederländischen Malerei verbinden. Man dachte an den alten Hubert, wobei wohl nur der Wunsch ein selbständiges Bild dieses Meisters zu besitzen und die Notiz im Inventar des Blaise Hutter den zureichenden Grund abgaben; man wies aber auch auf Petrus Cristus oder einen verwandten sonst allerdings nicht fassbaren Eyckschüler.

Ich kann nicht leugnen, dass ich selbst, trotzdem ich bei der Publikation unseres Bildchens beide Möglichkeiten erwogen und abgelehnt hatte, mich dennoch allgemach der letzteren Meinung zuneigte. Das Gemälde bei Rothschild scheint mir nun wohl geeignet, diesen Schwankungen ein Ende zu machen und zwar, um es gleich zu sagen, zu Gunsten der Urheberschaft von Jan. Wie dieses fraglos demselben Künstler angehört, der unser Täfelchen gemacht hat, so eng verknüpft die stilkritische Analyse dasselbe mit einer Reihe von Werken, die bisher unbeanstandet unter dem Namen des jüngeren Eyck gingen.

Zunächst die Madonna. Diesem freundlichen aber etwas bausbackenen Antlitz mit der breiten Stirn, den schlichten hinter die Ohren gestrichenen Haaren, die sich erst über der Schulter in freiem Gelock ausbreiten, den hoch geschwungenen Brauen und den breit gestellten Augen, vor allem aber dem kleinen Mund, dem die dünne Ober- und die volle Unterlippe einen stark individuellen Charakter geben, begegnen wir wieder bei der Madonna von Lucca, derjenigen auf dem Dresdener Altärchen und dem Votivbild des Kanzlers Rollin. Besonders die Madonna von Lucca erscheint durch die gleiche Neigung des Hauptes, den unter gesenkten Lidern nach unten gerichteten Blick und durch gleichen Schmuck und gleiche Tracht als ihr treues Ebenbild. Ihre linke Hand hinwieder zeigt in der Art ihrer Bewegung, der bei Jan sonst ungewohnten gelösten Fingerstellung, die gröfste Ähnlichkeit mit der entsprechenden

Hand der Palamadonna. Der Teppich, auf dem sie steht, kehrt völlig übereinstimmend, nur anders gesäumt, auf dem Dresdener Triptychon wieder. Welche Beweiskraft diesem Umstand zukommt, lehrt ein Blick auf das Bild des Petrus Cristus im Städelschen Institut, wo derselbe Teppich dargestellt ist wie auf der Madonna von Lucca, aber unbeholfen, mit hart konturiertem Muster, in jedem Pinselstrich eine andere und dürftige Formanschauung verratend.

Für die hl. Elisabeth bietet die meisten Vergleichsmomente die Gattin des Arnolfini. Die porträthaften Züge der letzteren finden wir hier freilich nicht, umsomehr fällt die Übereinstimmung in der Zeichnung der langgeschlitzten Augen auf. Deutlich erinnern an jene die Haltung des Körpers, der vorgedrängte Unterleib, über dem sich der Mantel bauscht und die schmiegsame Bildung der langfingrigen Hand.



Jan van Eyck.
Madonna mit dem Kanzler Rollin.
Ausschnitt.

Die Kapitäle in den reichen Formen des Übergangsstiles sind uns von dem romanischen Kirchenschiff des Dresdener Altärchens und dem Hallenbau auf der Votivtafel des Kanzlers Rollin bekannt.

Dieses letztgenannte Gemälde bringt nun noch ein Moment, das für unsere Frage schwerer wiegt, als alle bisher berührten. Wenn von der für die junge Malkunst überraschendsten Fähigkeit Jan van Eycks die Rede ist, ein Landschaftsbild, reich, üppig und lachend, wie es dem naiven Auge erscheint, auf die Tafel zu zaubern, wird man immer in erster Linie den Ausblick aus jenen Hallenbogen auf das im Sonnenglanz schimmernde Flussthal nennen; welches Wohlgefallen der Meister selbst an seiner Schöpfung gefunden, lehrt, dass er dasselbe Motiv noch einmal mit gleicher Frische auf dem Rothschildschen Bilde schildert. Das Motiv ist dasselbe, aber im einzelnen finden sich zahlreiche Abweichungen. Zunächst hindert der Baldachin den Blick auf das linksseitige Ufer, es fehlt die breite zwischen den Brücken im Strome liegende Insel, der Kopf der Nonne verdeckt einen Teil der Stadt, die sich dafür um so weiter nach rechts hin dehnt und statt der dort nahe dem Brückenkopf gelegenen Kathedrale einen langgestreckten Kirchenbau mit hohem Spitzturm aufweist. In ähnlicher Weise hat Roger van der Wyden auf dem Bladelinaltar in Berlin und dem Münchener Triptychon mit Elementen des Stadtbildes von Middelburg frei geschaltet. Dass Jan dieselbe Ansicht zweimal verwertet, legt in der That die Vermutung nahe, auch er habe hier ein Stück selbstgeschauter Welt zur Darstellung gebracht. Schon vor der Tafel des Kanzlers Rollin wurde die Frage nach dem Namen der Stadt gestellt. Der eine dachte seltsamerweise an Brügge, aber auch Maestricht und Lyon, an die sich andere erinnert sahen, scheinen nicht überzeugend. Möglich dass für die breit hingelagerten Schneeberge und dem mächtigen die Stadtmauern bespülenden Strom das Urbild auf der Pyrenäenhalbinsel zu suchen ist.

Zieht man alle die angeführten Momente in Rechnung, so wird man schwerlich zu einem anderen Resultate gelangen können, als dass auch das Rothschildsche Bild unter der Hand des Jan van Eyck entstanden ist. Im ganzen Bereich der altniederländischen Kunst finden sich nirgends Werke verschiedener Meister, die eine nur annähernd gleiche gegenständliche wie stilistische Übereinstimmung aufwiesen. Dieses Urteil wird auch durch den Umstand nicht erschüttert, dass unser Bild sich nicht durchweg auf der Höhe von Jans besten Schöpfungen hält. Am auffallendsten obgleich nicht geradezu störend ist die verfehlte Linearperspektive. Die Fluchtlinien des Fufsbodens treffen sich erst hoch über dem Horizont, ja erst jenseits der Oberkante der Tafel, während diejenigen der Kapitäle annähernd richtig konstruiert erscheinen. Indess ist Jan van Eyck den strengsten Anforderungen auf diesem Gebiete nirgends gewachsen, wiederholt, wie auf der Anbetung des Lammes und der Petersburger Verkündigung, ergiebt die Nachprüfung einen doppelten Horizont. Auch vermisst man etwas die weiche und doch energische Farbenstimmung und das dämmernde Halbdunkel, das gerade beim Bild des Kanzlers Rollin im Gegensatz zu der klaren Landschaft so zauberhaft wirkt. Motiviert wird diese veränderte koloristische Haltung hier freilich durch das von allen Seiten frei in die offene Bogenhalle eindringende Tageslicht. Immerhin ist die Mutter Gottes auf dem leuchtenden Brokatgrund ein Stück Farbenpoesie, wie es nur Jan zu dichten verstand. Und über alle Anfechtung erhaben ist die landschaftliche Ferne, der kein andrer Niederländer aus der ersten Hälfte des XV Jahrhunderts etwas Ebenbürtiges an die Seite zu stellen hat. Einige Unbestimmtheiten im Mittelgrund links scheinen durch Übermalung verschuldet zu sein.

Dass dieses Werk in Paris, wo man im Louvrebild einen so nahverwandten Sprössling der Eyckschen Werkstatt besafs, den richtigen Namen trug, ist nicht zu verwundern. Um so seltsamer, dass es der kunsthistorischen Forschung so gut wie unbekannt blieb. Wo es in der Litteratur erwähnt wird, geschieht dies nur auf Grund der Notiz bei Crowe und Cavalcaselle, und dass diese selbst es nie gesehen, ergiebt sich klar aus den dürftigen und ungenauen Worten ihrer Beschreibung. In der That verrät eine Anmerkung der englischen Ausgabe, dass sie ihre Kenntnis desselben nur einer kurzen Mitteilung Otto Mündlers verdanken. Das Bild befand sich damals bei Baron James Rothschild und weiter vermag ich auch nicht dessen Geschichte zurück zu verfolgen. Ebensowenig ergab sich ein Anhalt zur Bestimmung des Karthäuser Stifters. Dass er von der hl. Barbara vorgestellt wird, zu der sich hier noch eine zweite Heilige gesellt, lässt nicht einmal über seinen Taufnamen eine Vermutung aufkommen.

Auch für die genaue chronologische Einordnung dieses Gemäldes in das Werk des Meisters fehlt es an einer sicheren Unterlage. Kein Stück der Bildergruppe, mit der es stilistisch am nächsten zusammenhängt, trägt eine Jahreszahl. Indess lässt sich doch aus mancherlei Eigentümlichkeiten die einzelne dieser Tafeln mit datierten Bildern aus den dreifsigern Jahren teilen und dem bejahrten Aussehen des Kanzlers Rollin, der freilich noch nicht die greisenhaften Züge des Porträts trägt, das im fünften Decennium Roger van der Weyden von ihm malte, mit Sicherheit auf die Zeit nach dem Genter Altar schliefsen. Früher schon hatte ich das Berliner Bildchen der letzten Periode Jans zugeteilt. Etwas älter muss dasjenige bei Rothschild sein, wenn das jugendlichere Aussehen des Stifters hier auf keiner Täuschung beruht.

Zu demselben Resultat scheint eine Vergleichung des Stils der beiden Werke zu führen. Schon das gröfsere Ausmafs,[1]) die Pracht der Dekoration und die cere-

[1]) Das Bild, das auf Eichenholz gemalt ist, misst ungefähr 0,50 : 0,66 m. Die Figurenhöhe beträgt beinahe das dreifache wie auf dem Berliner Bild.

monielle Anordnung charakterisieren das Rothschildsche Exemplar als eine für den Altar einer Kirche bestimmte Votivtafel. Einen weit intimeren Charakter trägt das Berliner Bildchen. Der auf die Seite gerückte Augenpunkt lässt darauf schliefsen, dass es nur ein Teil eines Diptychon war, wie sie zum Wohnungsschmuck und zur Mitnahme auf die Reise bestimmt waren, wenn sich auch bei der Abgeschlossenheit der Komposition schwer erraten lässt, was der andere Flügel enthalten haben mag. Die Anordnung ist zugleich anspruchsloser und lebendiger; sie zeigt eine durchgehende Vereinfachung der Ausstattung, bis auf die Weltkugel in der Hand des Knäbleins, wie eine freiere Beherrschung des Motivs bei flüchtigerer Durchbildung im Einzelnen. Dem feierlichen Stil jenes Altarwerkes gegenüber mutet dieses an wie eine geistreiche Variation desselben Themas für den Hausgebrauch.

TIZIAN UND ALFONS VON ESTE

VON C. JUSTI

Alfons I, Herzog von Ferrara, war der erste italienische Fürst, der Tizian beschäftigte und ihm so den Weg aus dem Kreise der Inselstadt in die Welt der Höfe eröffnete. Vor nunmehr zwanzig Jahren erhielt man die ersten genaueren, wenn auch immer noch fragmentarischen Mitteilungen über beider Verhältnis aus der Feder des um die Kenntnis eines der wichtigsten Kunstherde Italiens so verdienten Grafen Giuseppe Campori, und zugleich Aufschlüsse über einige der köstlichsten, von jeher gefeierten Werke des Meisters von Cadore. Für die ferraresischen Bacchanalien, einst Alfonsos »Alabasterkammern« (mit Antonio Lombardis Skulpturen) zierend, würde man heute gern einen ganzen Olymp üppiger Griechengöttinnen aus späteren Jahren hingeben. Das »Kinderfest« ist ohnegleichen unter den damaligen Palingenesien antiker Stoffe; es hat eine ganze Klasse späthellenischer Kunst, die Kinder- und Erotenstücke, der Malerei der Folgezeit erschlossen. Der Künstler selbst scheint vom Glücke dieses Wurfs, dieser Intuition ganz besonders erbaut, ja überrascht gewesen zu sein. Das philostratische Gemälde hatte ihm der obwohl ungelehrte Herzog Alfonso selbst angegeben, ja sogar eine skizzierte Figur dazu geliefert. Tizian gestand, dass diesmal sein Erfolg ganz das Verdienst der Idee sei; die Seele hatte der Herzog gegeben, er nur den Leib. Er fügt hinzu (er war auf dem Wege ein Hofmann zu werden), er sei nun bestärkt worden in seiner Meinung, dass die alten Maler die Gröfse ihrer Kunst zumeist, ja ganz der Mithülfe der grofsen Fürsten schuldeten, die ihnen mit soviel findigem Verstand ihre Aufgaben zu stellen wussten.[1])

---

[1]) Quali ingeniosissimi li ordinaveno. Campori, Nuova Antologia 1874. Diese Stellen werden gewöhnlich auf das Bacchanal in Madrid bezogen und die *figurina bozata* auf die schlummernde Bacchantin im Vordergrund, die einem antiken Relief entlehnt sein soll. Die Auslassung Tizians passt aber besser auf ein neues Thema wie das Kinderfest, als auf jene *fête champêtre,* die ja nur eine Variante der Bellinischen Tafel war, auf der sogar die schlafende Figur bereits vorkommt.

Von 1516 an bis zu des Herzogs Tode war Tizian oft als Gast im Palast zu Ferrara. Der Schlossherr liebte den Verkehr mit Technikern, Künstlern, Handwerkern; nicht ohne Ärgernis seiner Umgebung, welche solche Geringschätzung der Etikette mit einer Unterschätzung seiner Persönlichkeit vergalt, die ihm einmal sogar beinahe verhängnisvoll wurde. Es war nicht immer leicht mit diesem eisernen Topf zu schwimmen, diesem seltsamen Kunstfreund, der in den Instrumenten feste Mauern und Kolonnen zu brechen, und thönerne Töpfe zu drehen und zu bemalen nicht ohne Erfolg eigenhändig sich versuchte. Er war ein rauher, hochfahrender und leidenschaftlicher Herr, ohne Geduld für Widerspruch oder säumigen Gehorsam, obwohl angesichts des Staatsinteresses Herr über sich selbst wie wenige, standhaft im Unglück und mafsvoll bei Erfolg. Nur ungern hat der durchlauchtige Mechanikus zur Steuerschraube gegriffen; er hat einmal sein Silber eingeschmolzen und von irdenen Tellern gespeist.

Vom Hofton abgesehen war etwas wahres in Tizians Wort, dass er ihm mit Leib und Seele ergeben sei. Dafür könnte man auch eine Schöpfung anführen, deren Motiv ihm wohl ebenfalls der Herzog gegeben hatte, einsam stehend unter seinen Werken durch Bedeutung, Adel und Feinheit des Ausdrucks und der Formen, wie durch zarte Vollendung, — geeignet, die Begriffe von Tizians Rang als Künstler zu erhöhen.[1])

Den Zinsgroschen malte Tizian zu Ehren des Spruches, den man auf Goldmünzen Alfonsos liest.[2]) Das Wort *Quod est Caesaris Caesari, quod est Dei Deo* war wirklich der Text, den dieses Haupt des altguelfischen Hauses der Este gern citieren mochte als Protest und Apologie seines Lebenskampfes mit drei Statthaltern Christi, um die Erhaltung seiner Städte und seiner Dynastie. Es war sein »Pallium und Palladium«. Er beherrschte Ferrara als Vicar der Kirche, Modena, Reggio und Este als Vasall des Kaisers. Als Eidam Alexanders VI war er Julius II verhasst, der ihn zwar zum Gonfalonier der Kirche machte, dann aber aus Modena und Reggio vertrieb, um diese Städte in der Folge Maximilian zu überantworten, dem sie Leo X abkaufte, bei dessen Krönung der Herzog das heilige Panier getragen hatte. Von den Nachfolgern Petri unaufhörlich bedroht und beraubt, rettete er schliefslich alle seine Staaten durch die Gunst des Kaisers.[3])

Wie wenig fällt ins Gewicht, was später der von Ruhm und Ehren (doch nicht von Gold) gesättigte alte Meister seinem Verehrer Philipp II schickte, verglichen mit dem, was er damals für den kleinen Herzog von Ferrara übrig hatte![4])

---

[1]) Scanelli im Microcosmo p. 223 führt den Zinsgroschen an als Beweis, quanto siano valevoli per la buona operatione ... gl' impulsi di compiacere al gusto de' più degni Principi, i cui comandi nei soggetti ordinarj operano eccessi, e negli straordinarii miracoli.

[2]) A. Venturi, La R. Galleria Estense in Modena. 1883. p. 38.

[3]) Jovius bemerkt ironisch: ut gloriosam triplicis triumphi lauream, si de sacrosancto hoste triumphare fas foret, meruisse dici possit. Elog. L. VI. Basel 1559, 305.

[4]) Es liegt kein Grund vor, die Angabe Vasaris und Ridolfis, dass der Zinsgroschen für Alfons gemalt war, zu bezweifeln, und ebenso wenig, dass es nach 1514 geschah (wie Vasari sagt, aber richtiger ist 1516, als das Jahr seiner ersten Anwesenheit in Ferrara). Die feine Ausführung, die übrigens mit Jan van Eyck oder Dürer wenig gemein hat (man kann sich zu des letzteren Malweise wohl kaum einen schärferen Gegensatz denken), erklärt sich aus dem besonderen Wert, den diese Darstellung für seinen Gönner hatte. Feinheit im Detail stand Tizian jederzeit zu Gebote, man trifft sie ebenso im Bildnis der Herzogin Eleonore (1537), und noch 1545 setzt er seine Freunde in Erstaunen durch das »miniaturartig« durchgeführte Bildnis

Kein Wunder, dass er sich bei dem Bildnis dieses seines Gönners besonders angestrengt hatte. Über Zeit und Umstände seiner Entstehung hat leider das Archiv der Este den Grafen Campori im Stich gelassen. Wahrscheinlich aber gehört es in die erste Zeit ihrer Bekanntschaft, — wenn es im Jahre 1532, wie behauptet wurde, nicht mehr recht glich. Michelangelo, als ihn sein Weg während der Belagerung von Florenz nach Ferrara führte (1529 Juli, August), hatte es, wie Aretino in seiner Komödie *La Cortigiana* (1534) erzählen lässt, mit Staunen angesehen und gelobt,[1]) und Lodovico Dolce (der auch den Lohn, 300 Scudi angiebt) lässt ihn sogar sagen, er habe nicht geglaubt, dass die Kunst so etwas leisten könne, und Tizian allein verdiene den Namen Maler. Für Buonarrotti, der damals gerade mit Feldherrnattituden beschäftigt war, hatte Tizians Herzog vielleicht den Kontrastreiz des geschichtlichen Dokuments, als Ebenbild eines lebenden Heerführers, gegenüber den selbstgeschaffenen nach dem Kontrapost herausgerechneten, gewaltigen Posen, zu denen ihm jene Mediceer den Vorwand gegeben hatten.

Von Aretino erfuhr man auch zuerst, dass Karl V. das Porträt mit nach Spanien genommen habe. Gerade über diese Annexion brachte Camporis Artikel ebenso umständliche wie kuriose Einzelheiten. Wenn hier noch einmal die nun schon in die Biographie Tizians übergegangene Geschichte berührt wird, so geschieht es, weil sich in den Kardinalpunkt, die Wiedererkennung des Bildnisses, ein Irrtum eingenistet hat, an dessen Berichtigung sich weitere Folgerungen knüpfen.

Es ist in den letzten Monaten des Jahres 1532, wo man Tizian zum ersten Male am kaiserlichen Hoflager in Bologna antrifft. Wer hatte ihn gerufen? Vielleicht derselbe kaiserliche Rat, für den er bereits aus der Ferne in Anspruch genommen worden war und der bei den nun folgenden Verhandlungen die Fäden in der Hand hält.

»Der Zukunft Augen und den Verstand des Rats« (*occhi del futuro e senno del consiglio*) nennt Aretino Granvella und Cobos, beide auch warme Kunstfreunde. Francisco de los Cobos, Comendador von Leon und *secretario supremo* des Kaisers, war eines der fähigsten und einflussreichsten, doch am wenigsten hervortretenden Instrumente seiner Politik. Er stammte aus einem alten kastilischen Geschlecht, das seit dem XIV Jahrhundert in der ostandalusischen Stadt Ubeda seinen Sitz hatte. Während er in Welschland und Niederland mit seinem Herrn herumzog, hat er die alte, vor mehr als dreihundert Jahren den Mauren abgerungene Stadt nicht vergessen, bedacht darauf, einst nicht mit leeren Händen zurückzukehren. In diesem für die Kenntnis des dortigen Renaissancestils wichtigen, wenig bekannten Ort lernt man selbst heute noch den Minister und seine Verwandten als Bauherren in grofsem Stil kennen. Man kann Ubeda die Stadt der Cobos nennen. In seiner Kirche S. Salvador, über einem Seitenaltar der Nordseite, steht noch das grofse Gemälde des Sebastian del Piombo, die Pietas, die ihm Ferrante Gonzaga, Vicekönig von Sicilien, nicht ohne Mühe von dem faulgewordenen Frate verschafft hatte.[2]) Über dem Hochaltar ist eine

Morosinis (Aretino, Lettere III, 161). Im Malerischen stimmt das Bild ganz mit den um die Asunta sich gruppierenden Tafeln. Wozu für jede Besonderheit eines Kunstwerkes ein Entwickelungsmoment herausquälen, auch da wo die Causalerklärung aus dem Gegenstand oder den Umständen so nahe liegt.

[1]) E lo stupendo Michelagnolo lodò, con istupore, il ritratto del duca di Ferrara translato da lo Imperadore appresso di se stesso. Atto III. Sc. 8. Lettere I, 257.

[2]) Sebast. del Piombo e Ferrante Gonzaga, von Gius. Campori, in den Atti e Memorie per gli studi di storia patria per le prov. Moden. e Parm. Modena 1864. 4°.

venezianische Marmorstatue des Knaben Johannes des Täufers, die ihm die Signoria verehrt hatte. Die Kirche war seine Schöpfung, den Baumeister Pedro de Valdelvira soll er aus Italien gerufen haben. Ihre Fassade ist ein Prunkstück des plateresken Stils. Das Altarhaus war für die Grabmäler der Gründer und ihrer Nachkommen bestimmt. Die für solche Familienkapellen übliche Kreisform wurde mit jener Bestimmung auf das Altarhaus übertragen, vielleicht nach dem Vorbild der Annunziata in Florenz.

Der Staatssekretär hatte Tizians Namen wahrscheinlich zuerst aus dem Munde des Markgrafen von Mantua, Federigo Gonzaga vernommen. Als ihn in Bologna,



Medaillen des Alfonso I und Ercole II von Este.

im Haus des Grafen Pepoli eine junge Schöne, Cornelia bezauberte und den Wunsch erweckte, ihr Bild mitzuführen, schrieb Federigo an Tizian, der es aus dem Gedächtnis zu machen sich getraute. Auch andere Stücke malte er für Cobos: eine Wiederholung seines hl. Sebastian, ein Frauenbad.

Neben jener Kirche S. Salvador steht sein einst prächtiger Palast, jetzt halb Ruine und von armen Leuten bewohnt. Im grofsen Saal wahrscheinlich befand sich einst sein Bildnis und das seiner Gemahlin Maria Sarmiento de Mendoza von Tizians Hand. Später wanderte es in das königliche Schloss zu Madrid, wo beide im XVII Jahrhundert unter den venezianischen Bildnissen der *Galeria de mediodia* aufgeführt werden.

Cobos war also wieder an des Kaisers Seite, als dieser im Spätjahr 1532 die Alpen überschritt, um noch einmal den neue Pläne für die Seinigen in Bereitschaft haltenden Clemens VII in Bologna zu treffen. Karl V hatte sich diesmal auch für

andere Dinge Zeit gegönnt. In Mantua, bei Federigo Gonzaga, den er vor zwei Jahren zum Herzog erhoben, hatte er einen ganzen Monat zugebracht; zwischen Turnieren, Theater und Jagd verweilte er auch manche Stunde in der Guardaropa, ihre kostbare Waffensammlung und die schönen Gemälde betrachtend. Einen besonderen Eindruck hatte ihm das vor zwei Jahren gemalte Bildnis seines Gastgebers, in Vollrüstung, von Tizians Hand gemacht; er soll dabei den Wunsch geäufsert haben, — oder dem Vorschlag beigestimmt — dem Venezianer auch einmal zu sitzen.[1]) Man bezieht hierauf das Billet Federigos an Tizian vom 7. November, worin er ihn dringend einlädt, sofort nach Mantua zu kommen.[2])

Diesen Wunsch zu erfüllen, war nun Tizian nach Bologna gereist. Karl V wollte aber auch frühere Proben seiner Kunst besitzen, und der Maler wurde über empfehlenswerte und bekömmliche ältere Stücke befragt. Sollte man wirklich geahnt haben, dass dies zur Erwerbung guter Bilder seiner Hand der beste, ja einzige Weg sei, weil er für neue Aufträge, nach Hispanien, vielleicht nur die »Hälfte seines Geistes« nötig finden werde? Es traf sich, dass im Januar 1533 zwei Gesandte mit einem politischen Anliegen Alfonsos in Bologna erschienen. Ein Cobos erkennt und ergreift die Angebote des Zufalls auf den ersten Blick. Er unterbricht gleich in der ersten Audienz den Vortrag des Juristen Casella, um ein Bildergeschenk für seinen Herrn in Vorschlag zu bringen. In erster Linie wird allerhöchsten Orts auf des Herzogs Bildnis gerechnet.

Der Kaiser hatte dies Bildnis nie gesehen, denn er war nie in Ferrara gewesen. Aber Tizian hatte davon gesprochen, *è cosa bellissima,* und vielleicht auch Michelangelo angeführt. Und Karl V scheint ein besonderes Interesse an der Person des alten Herzogs gewonnen zu haben. Er hatte ihn vor zwei Jahren sehr genau kennen gelernt und eben jetzt noch die Reise von Friaul, wohin ihm Alfons mit zweihundert Rittern entgegengezogen war, nach Mantua in seiner Begleitung gemacht, er war dann in Modena sein Gast gewesen. Jedoch schon lange vorher, in der Ferne, muss er in des Kaisers intimstem Kreise eine vielbesprochene Persönlichkeit gewesen sein. Im Jahre 1526, als er, verfolgt vom Hasse des mediciäischen Papstes, der Gefahren seiner Neutralität inne geworden war, hatte er dem Kaiser in Granada durch Lodovico Cato seine Dienste anbieten lassen, und obwohl vom Vater her unter französischer Klientel und einst ein Gast Ludwig XII, nun sich, seine Söhne und sein Land unter des Reiches Schutz gestellt. Die Vermählung seines Erstgeborenen Ercole mit des Kaisers natürlicher Tochter Margarete war damals ausgemacht worden. Aber in den Stürmen des folgenden Jahres, nach der Katastrophe Roms, als der Kaiser fern war, hatte Lautrec, der General der französischen Liga zur Befreiung Seiner Heiligkeit, seinen Beitritt zu dieser Liga erzwungen und Alfons seinen Abfall durch die Verbindung des Thronerben mit Renata, der Tochter Ludwigs XII besiegelt.

Genau ein Jahr nach der Pariser Hochzeit war das Bündnis zwischen Kaiser und Papst perfekt und König Franz gab im Frieden von Cambray alle seine italienischen Verbündeten preis.

In dieser schlimmen Lage entschloss sich Alfons, den Stier bei den Hörnern zu fassen, zum Entsetzen der Seinigen. Er wollte den Kaiser, der mit einem starken Heer in Genua gelandet war, aufsuchen und persönlich seine Sache führen. Carl V

[1]) Aretino, Lettere I, 257 (An die Kaiserin, 18. Dec. 1537) ... nel vederlo l'altissimo Carlo consentì, che rassemplasse [Tiziano] la fatale effigie sua.

[2]) Bei Crowe I, 456.

hatte die Absicht, seinen Weg nach Bologna, mit Umgehung der estensischen Lande, in weitem Kreis über Mantua und Finale zu nehmen: Alfons liefs ihn um die Gnade bitten, Reggio und Modena als seine Städte betrachten zu wollen. Er sorgte überall für einen Empfang, der ihm Aller Herzen gewann. Er selbst erschien in Reggio in der kaiserlichen Gegenwart. Der noch nicht dreifsigjährige Monarch, »inmitten einer feindseligen Welt«, jetzt zum ersten Mal den schwierigen Schauplatz von Italien betretend, wo er keinen zuverlässigen Freund hatte,[1]) im Begriff mit dem schwergekränkten Pontifex den Preis der Krönung als König von Italien und Römischer Kaiser zu verhandeln, erkannte in der unvermuteten Begegnung alsbald die Gelegenheit, einen Meister im Schachspiel welscher Politik auszuhorchen. Aufmerksam folgte er den eindringenden Informationen, den scharfsinnigen und wortgewandten Erörterungen des in zwanzigjährigem Streit ergrauten Fürsten über das »System Italiens«, die leitenden Personen und ihr wirres Interessengewebe. Zwar dass der Räuber Modenas bei der Krönung in Bologna unter den versammelten Fürsten glänze, das konnte Clemens VII nicht zugemutet werden. Aber es zeigte sich bald — dank natürlich auch den Goldbächen, die sich in den kaiserlichen Schatz und in die Taschen der hohen Räte aus den damals wohlgefüllten Truhen des Ferrareser Schlosses ergossen hatten — dass der Schwiegervater Renatens sich im Kaiser einen zuverlässigen Beschützer gewonnen hatte. Wenn er auch seinen Sieg nicht lange überlebte; er starb bald (wie es zuweilen geschehen soll) nach seinem Todfeind Clemens VII (fünf Wochen) am 31. Oktober 1534, noch mit der Freude, seinen alten Freund, den Kardinal Farnese, auf Sankt Peters Stuhl erhoben zu sehen.

Jetzt nun, wo der Kaiser im Begriff stand, Italien zu verlassen, dachte er sich das Bild des alten Herrn, den er wirklich nicht wiedersehen sollte, mit nach Spanien zu nehmen.

Als Alfons das Begehren des Staatssekretärs vernahm, stellte er natürlich seinen Gemäldevorrat zur Verfügung. Cobos erinnerte, dass der Kaiser auf jeden Fall das Porträt haben müsse. Casella scheint gedacht zu haben, der Herzog werde gerade dieses Stück am wenigsten gern verlieren. Er bemerkte, dass das Bildnis, als vor langer Zeit gemalt (es mochten wohl fünfzehn Jahre sein), nicht mehr ähnlich sei, es dürfte also besser eine neue Aufnahme gemacht werden. Diese könne dann, mit dem Bildnisse des Sohnes Ercole, der dem Kaiser 1530 mit seinem Bruder Hippolyt in Mantua vorgestellt worden war,, nach Spanien geschickt werden. Aber hohe Herren wollen sofort bedient sein, und es war wohl kein Geheimnis, wie gründlich sich Tizian Zeit zu nehmen pflegte. Die anderen Stücke, hiefs es, möchten ihrer Zeit nach Genua abgehen, das Bildnis Alfonsos aber müsse gleich hierher, nach Bologna geschickt werden. Cobos selbst wünschte sehr es zu sehen. Wollte er sich überzeugen, dass es auch das Original sei? Nach Verlauf einer Woche ergeht eine Mahnung. Am 23. Januar 1533 übergeben Alvarotto und Casella das Bild mit einem Brief des Herzogs.

Cobos war jetzt voll von Liebenswürdigkeiten. Wenn es der Kaiser nun immerdar vor Augen habe, werde er stets des Herzogs gedenken müssen. Jener liess es wirklich schon dort in seinem Zimmer aufhängen. »Was würde der Papst sagen, wenn er es wüsste«, scherzte Don Francisco. Er konnte sich das vorstellen. Nun schien ja der kluge Este seine kalten durchdringenden Augen, über der langen Monumentalnase, tagtäglich auf den Kaiser zu richten. Und die erbaulichen Betrachtungen, die sein

[1]) Baumgarten, Leben Karls V. III, 128.

erhabener Gönner und Zuhörer in Augenblicken der Mufse vor diesem Kunstwerk anstellen mochte über die Überzeugungskraft groben Geschützes und wohlgefüllter Dukatenkasten und die Erfolge zähen Willens bei Elastizität der Mittel und augenblicklichem Entschluss.

* * *

Was ist aus diesem Gegenstand kaiserlicher Kunstbegehrlichkeit geworden?

Vergebens sucht man den Namen Alfons von Este in den Gemälde-Inventaren von Karl V bis auf Karl den Bourbonen. Sein Bild war nicht unter denen, die den alten Kaiser dreiundzwanzig Jahre später in die Einsamkeit von Estremadura begleiteten. Es wird in den Palast von Madrid gekommen sein, und zu Philipps II Zeit mit so vielen anderen Tizians in den (nicht inventarisierten) Privatgemächern gehangen haben. Im folgenden Jahrhundert, im Alcazar Philipps IV erscheint aber allerdings in der der venezianischen Schule gewidmeten Südgalerie das Bildnis eines *Duque de Ferrara, con un perro,* und bleibt da bis zum Tode Karls II (1666, 1686, 1703 zu 150 Doblonen und 200 Dukaten geschätzt). Ohne Zweifel ist dies der im vorigen Jahrhundert im Inventar Karls III aufgeführte »Venezianer mit einem Wasserhund scherzend«, — das bekannte Stück der Pradogalerie, No. 452. Die in Madrid neuerdings aufgekommene Meinung (im Katalog von 1828 stand es noch ohne Namen),[1]) dass wir hier ein Bildnis Alfons I vor uns haben, ist seit der grofsen Biographie Tizians allgemein angenommen worden. Bezeichnet ist es TICIANVS. Ein junger Mann, barhaupt, in dunkelblauem goldgestickten Samtrock, mit blau und roter Gürtelbinde, um den Hals einen Rosenkranz, die Linke am Degengefäfs, die rechte Hand auf einem Hund mit seidenweichen weifsen und hellbraunen Zotten ruhend. Cavalcaselle nennt das Gemälde ein Zeugnis der aufserordentlichen Kraft



Tizian.
Ercole II von Este.
Original im Museo del Prado zu Madrid

[1]) Im Katalog von 1828, No. 746 heifst es Retrato asombroso (erstaunliches Bildnis). Hoch 1,25, br. 0,99 auf Holz. Die Vermutung des neuen Katalogs, dass es ein Geschenk des Marques de Leganés an Philipp IV sei, ist ganz müfsig.

und Geschicklichkeit Tizians. Das Gesicht, auch die Hände sind retouchiert, doch nicht so, dass der ikonographische Wert dadurch litte. Das Kostüm, der Hund, sind fast ganz intakt. Eine Wiederholung war in der Sammlung des Fürsten Kaunitz.[1])

Es ist zu verwundern, dass noch niemand die Verfehltheit dieser Benennung bemerkt hat. Die Züge widersprechen gründlich und durchweg den Medaillenprofilen und beglaubigten Gemälden Alfons I. Zu den letzteren gehören die Bildnisse in den Uffizien und in der Galerie zu Modena. Tizian hatte für das weggegebene Meisterwerk einen Ersatz zu liefern versprochen. Zu dem Zweck waren ihm die Insignien des dem Herzog im Jahre 1528 verliehenen französischen S. Michaelordens durch Tebaldi übergeben worden. Das Bild wurde erst nach Alfonsos Tode vollendet (1537) und von dessen Sohn Ercole »königlich« belohnt.[2]) Pigna (in den Romanzi, Venedig 1554) hatte es gesehen, »es scheint er lebe noch«. Zuletzt erwähnt es Ridolfi (1648). Sollte es wirklich jenes Tizianporträt sein, das Franz von Modena 1650 dem Grofsherzog Ferdinand II von Toscana gegen eine hl. Katharina Leonardos überliefs? Von dieser Zeit an nämlich verschwindet es in Ferrara.[3]) Die Originalität des sehr getrübten Uffizienbildes ist streitig, aber mit der Beschreibung jenes Ersatzgemäldes stimmt es vollkommen. Alfons trägt einen Pelzmantel, den Orden S. Michaels und lehnt den Arm auf ein Kanonenrohr. In ähnlicher Stellung und mit denselben Zügen sieht man ihn in dem Dossi zugeschriebenen Gemälde der Galerie zu Modena.[4]) Hier aber trägt er Waffenrock, Armschienen und hält in der Rechten eine Quadrelle. Im Hintergrund ist die Vernichtung der venezianischen Flotte bei



Tizian.
Alfonso I von Este.
Original in den Uffizien zu Florenz.

[1]) Radiert von W. Unger im Katalog der Artariasammlung, aufgenommen in Thodes »Kunstfreund«. Sammelmappe XXIV, 1886. Jetzt bei Frau André-Jacquemart in Paris.

[2]) Dice M. Titiano ... che poi, che egli ritrasse Principi, non hebbe mai piu real premio di quello, che gli diede egli della imagine del padre. Aretino, Lettere II, 8 (An Nic. Buonleo 1538).

[3]) Campori a. a. O. 30f. Dazu passt freilich nicht, dass der Kardinal Hippolyt II 1563 dem Grofsherzog ein Bildnis seines Vaters, wahrscheinlich von Bastianino schenkt. Venturi a. a. O. 30.

[4]) Mitgeteilt in Zinkätzung bei A. Venturi 29.

Polesella, am 22. Dezember 1509 dargestellt, mit dem Angriff auf den Brückenkopf, wo Alfons gezeigt hatte, dass seine Kanonen keine Dilettantenarbeit waren.

Es ist nicht möglich, dass ein Gesicht in achtzehn Jahren sich dergestalt verwandeln sollte. Die Medaillen aber sprechen noch deutlicher. Sie geben von Anfang an einen Kopf mit harten Zügen und scharfem Profil. Besonders in der langen, an der Wurzel stark gekrümmten, dann steil herabfallenden Nase mit etwas überhängender Spitze [1]) ist die Familienähnlichkeit mit seinem Vater Ercole I und mit dem auch durch die Medaille und das Gemälde Vittore Pisanos (in Morellis Sammlung) allbekannten Profil des Bastards Lionello, seines Ohms, unverkennbar. Der Unterkiefer ist energisch gekrümmt und die Unterlippe etwas vorgeschoben. Der Blick ruhig, fest und kalt; die Stirn von einer Vertikalfalte durchschnitten. Paul Jovius sagt, man könne den festen Charakter schliefsen aus dem strengen und sehr scharfen Zug dieses herben Gesichts.[2]) Muratori nennt sein Äufseres rauh (*ruvido*).

Kaum dürfte sich ein Kopf finden, der hierzu weniger passt als der des Gemäldes in Madrid. Es ist ein breites, glattes, regelmäfsiges Gesicht, die kurze Nase mit etwas vortretender Spitze. Die Brauen, bei jenem lang und eher horizontal, wölben sich hier in hohen Bogen. Leben und Bewegung ist in der Figur; aber nichts von der konventionell gebieterischen Haltung, die Tizian offiziellen Porträts regierender Herren giebt. Statt jener durchdringenden Augen ein etwas vager, wiewohl gutmütiger, zerstreuter Blick. Dort der soldatische Autokrat, hier der sorglose Lebemann.

Auch die Chronologie widerspricht. Alfons war, als Tizian an seinen Hof kam, ein Vierziger. Der Madrider Katalog taxiert den Mann auf 30—35 Jahre, er kann aber noch jünger sein, denn der reiche dunkle, doch weiche Bart macht ihn älter. Alfons hat in jüngeren Jahren, als Gemahl der Lucrezia, auch noch nach seinem Regierungsantritt, keinen Bart getragen.[3])

Die Bezeichnung »Herzog von Ferrara« in den Inventaren des XVII Jahrhunderts braucht darum nicht aus der Luft gegriffen sein. Auch das Bildnis des Erbprinzen Ercole war in Bologna gewünscht worden, und sehr wahrscheinlich nach Genua abgegangen. Nachrichten von ihm fehlen fast ganz, aufser der Notiz bei Vasari, dass der Maler Girolamo da Carpi es für den französischen Hof kopiert hatte.[4]) Das während des XVI Jahrhunderts in der Guardaropa der Este bewahrte Bildnis wäre dann eine Wiederholung jenes ersten Werkes gewesen. — Nach dem was von Ercole bekannt ist, passt das Gemälde im Prado ebenso gut zu ihm, wie es zu seinem Vater schlecht passt.

Ercole, geboren 1508, war zur Zeit jener Verhandlungen mit Karl V fünfundzwanzig Jahre alt und seit vier Jahren mit Renata von Orleans vermählt. Im Äufseren wie im Charakter war er seinem Vater sehr wenig ähnlich. Er wird gerühmt als milde,

---

[1]) Questo Alfonso fu di statura onestamente grande, *di faccia lunga*, di aspetto grave e signorile, ma più tosto malinconico e severo. Bonaventura Pistofilo, Vita di Alf. I d'Este in Atti e Memorie di storia patria per le prov. Moden. e Parm. Vol. III, 491. Con naso honestamente chinato giù in fondo. Giraldi, cit. von Venturi 30.

[2]) Fuit Alphonsus aspectu et natura subausterus. Vita Alfonsi 393. Basel 1559. In Alfonso ..., ut ex severo et peracri oris ductu coniectari licet, et nos vidimus, ingenium egregie firmum stabileque et praecellens ... enituit. Elog. l. l.

[3]) Vergl. Litta, Famiglie celebri. D'Este, No. 20 und die S. 73 mitgeteilten Münzen.

[4]) Girolamo ... ricavò ... la testa del duca Ercole di Ferrara da una di mano di Tiziano, e questa contrafece tanto bene, ch'ella pareva la medesima che l'originale; onde fu mandata, come opera lodevole, in Francia. Vasari XI, 236.

edelmütig, glänzend. Als Regent friedliebend, in der Politik lavierend, hatte er zu seinem Sinnbild die Allegorie der Geduld erkoren. Wenn dem Alten die humanistische Erziehung abging, so war Ercole fast ein Gelehrter. Als der Vater nach dem Tode Leos X sich beeilte, Hadrian VI seine Huldigung darzubringen, sandte er den Vierzehnjährigen nach Rom, der durch eine fliefsende lateinische Ansprache das Konsistorium entzückte. Seine Züge waren einnehmend, die Statur mehr als mittel, sein Wesen ernst, doch im Gespräche sich belebend.



Angelo Bronzino.
Ercole II von Este
(nach Litta le famiglie celebre).

In den ikonographischen Dokumenten erscheint Ercoles Kopf freilich wechselnd, aber die Unähnlichkeit mit seinem Vater ist in allen gleich deutlich. Die früheren Münzen zeigen eine gerade Stirn, eine dünne, mehr oder weniger konkave, mäfsig vortretende Nase, — einen Kopf von wenig Kraft. In den Medaillen späterer Jahre (darunter die Pastorinos) erscheint das Gesicht abgemagert, das Profil fast gedrückt, der Ausdruck wohlwollend, bisweilen ängstlich.

Dies unbedeutende Profil, das hier in Ercole II die schroffen Linien und die scharfgekrümmte lange Charakternase seiner streitbaren Ahnen verdrängt, war wohl ein Erbstück seiner Mutter, der Lucrezia Borgia und ihres verehrten Vaters. Auch der Charakter Ercoles erinnert an das passive, willenlose Naturell der Tochter Alexanders VI, in die man freilich neuerdings auch etwas Dämonisches hineindichten wollte, nach dem wunderlichen Reiz, den die moralischen Monstren der Renaissance auf die Nerven unserer Modernen auszuüben scheinen. Ercoles Sohn Alfonso II starb kinderlos, und seine Tochter Lucrezia — deren Profil (ebenfalls von Pastorino) dem des Vaters am meisten ähnelt — hat ihr Leben mit dem Verrat der eigenen Familie und der Auslieferung der einst glorreichen Stadt ihrer Vorfahren an den römischen Legaten beschlossen. Den Fortbestand verdankte das Haus bekanntlich der von der schönen Laura Eustochia stammenden Nebenlinie.

Das Kniestück im Prado dürfte zu den Schilderungen und auch zu der Erscheinung eines mit Geschäften unbehelligten Prinzen stimmen. Neben einem Vater wie Alfonso hat ein Erbprinz volle Mufse für ein verfeinertes Genussleben. Für dieses hat er später ein Eldorado geschaffen an jenem Hofe, als dessen *soave signore* ihn Aretino preist. Der Blick hat etwas träumerisch Aufgeregtes. Um den Hals trägt er den Rosenkranz: er war in der Folge ein eifriger Förderer der Kapuziner und Jesuiten. Statt der Eisenhandschuhe oder Depeschen sieht man auf dem Tisch den wohlgepflegten Lieblingshund. —

Das echte Porträt Alfonsos ist also ziemlich sicher verloren, und zwar scheint es, nach dem Fehlen aller Nachrichten, schon lange vor der Decimierung des königlichen Gemäldeschatzes durch den Madrider Schlossbrand von 1734 abhanden gekommen zu sein. Vielleicht aber ist es im XVII Jahrhundert noch, nur unter falschem Namen, vorhanden gewesen. Im Südsaal kommt nämlich 1636 und 1686 ein *Duque de Urbino* vor, von Tizians Hand, *con una mano sobre un tiro de artilleria* (200 Dukaten). Er hing

da neben Tizians bekanntem Bild des Kaisers in ganzer Figur (Prado No. 453). Da nicht bekannt ist, dass Tizian einen Herzog von Urbino oder sonst Jemanden mit dem ungewöhnlichen Attribut der Kanone gemalt habe, so liegt die Vermutung nahe, dass dieser verschollene Herzog von Urbino das Karl V verehrte Bildnis Alfonsos gewesen ist. Dann müsste freilich das Kanonenmotiv schon in dem ersten, ursprünglichen Bildnis vorgekommen sein. Das ist aber nicht unwahrscheinlich. Vasari nennt bei Anführung des letztern die Kanone. Alfonso hatte ja bereits vor der mutmafslichen Entstehung dieses ersten Bildnisses mit seinem groben Geschütz einige damals Aufsehen machende Erfolge erzielt. Bei der Belagerung von Legnago (1510) entschied die Riesenkanone, genannt *Il gran Diavolo*. Vielleicht ist das Dossi zugeschriebene Bild in Modena (wie auch Venturi vermutete) dem ersten Tizianschen nachgebildet. Der Waffenrock mit den Armschienen passt besser zu dem Kanonenrohr, als der Pelzmantel des Alters.

Und dass Karl V gerade an dem so inscenierten und konstruierten Bildnis besonderen Geschmack fand, ist ebenso erklärlich, wie nicht recht einzusehen wäre, weshalb aus dem Pradobildnis (ohne seinen Wert herabmindern zu wollen) damals so viel Wesen gemacht wurde, sogar von Michelangelo. Dazu scheint es doch nicht bedeutend genug.[1])

Aber mancher Leser hat vielleicht schon lange mit Ungeduld gewartet, von dem berühmten und schönen Tizian zu hören, auf dem neuerdings sogar von dem solchen naseweisen Neubenennungen gegenüber sonst in seiner konservativen Würde so unerschütterlichen Louvre, durch ein Täfelchen, die Anwesenheit des Herzogs von Ferrara beglaubigt wird, der *Maîtresse du Titien.* Dieser galante Kavalier, der im Halblicht der schönen Laura, bei der Toilette, anstatt der Zofe hülfreiche Hand leistet, welch erfreulich ergänzendes Pendant bildet er zu dem finstern Kanonier! Eine die Vielseitigkeit des hochgeborenen Dilettanten mit einem neuen, ungern vermissten Licht streifende Metamorphose! Freilich müsste Alfons auch noch die Kunst besessen haben, sein eigenes Gesicht wie seine politischen Masken zu wechseln; oder er müsste dem Maler Vermeidung jeder Ähnlichkeit eingeschärft haben, wenn er hinter diesem jungen Mann mit der breiten, hohen, oben vorgewölbten Stirn und der kurzen, eingebogenen Nase versteckt sein sollte. Auch nach dem Alter passt der Kopf nicht für ihn, der beim Tod der Herzogin Lucrezia vierundvierzig Jahre zählte, und bei der Geburt von Laura Eustochias erstem Sohn bereits ein Fünfziger war.

---

[1]) Die Stellung und Geberde des Herzogs ist fast genau dieselbe wie in der Hauptfigur des Holbeinschen Gesandtenbildes in der Londoner Nationalgalerie. Auch die Tracht ist ähnlich. Holbein malte den französischen Gesandten Dinteville (der auch den St. Michaelsorden trägt) in demselben Jahre 1533, wo der Kaiser das Bild des Herzogs erhielt und Tizian sein Ersatzgemälde begann. Der Sieur de Polizi wird dadurch eine Art friedliches Gegenstück zu dem herzoglichen Kanonier. Ob diese Ähnlichkeit Zufall ist, wie er bei gleichzeitigen Werken so oft spielt, ob irgend ein Zusammenhang stattgefunden hat, das wäre müfsig zu erörtern.

FRIEDRICH DER GROSSE ALS SAMMLER

VON PAUL SEIDEL

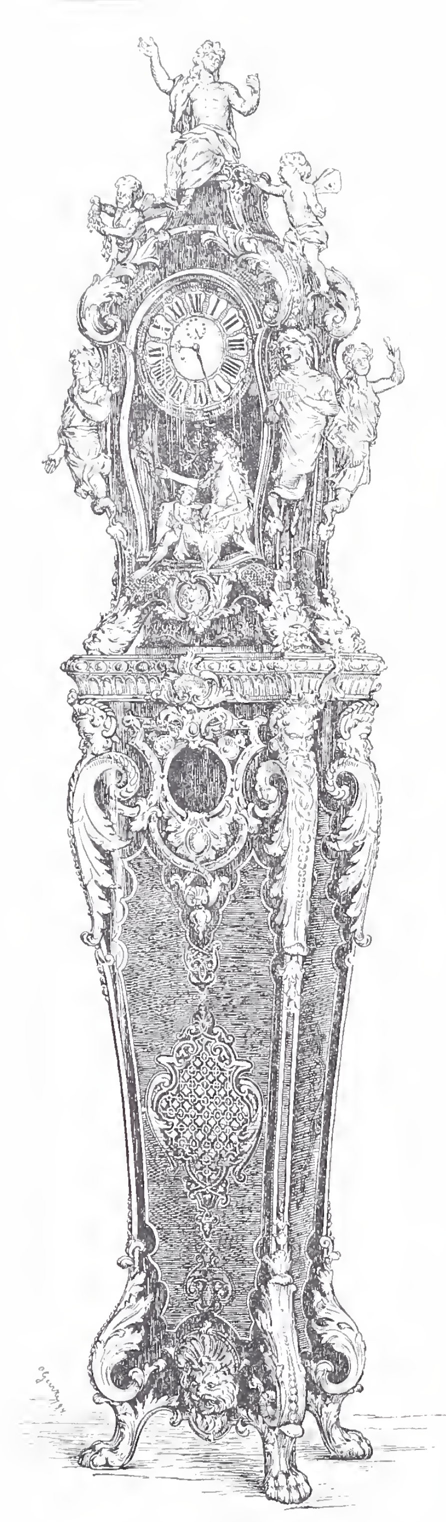
SCHLUSS

In meinem ersten Aufsatz im Jahrbuch über Friedrich den Grofsen als Sammler konnte ich eine Reihe von Briefen des Agenten Mettra in Paris an den König und an seinen Vorleser de Catt publizieren, wie sie im Geheimen Staatsarchiv und im Königlichen Hausarchiv aufbewahrt werden. Herrn Dr. Arend-Buchholz in Berlin verdanke ich den Hinweis auf eine Reihe von Briefen Mettras an de Catt in der Bibliothek der Göritz-Lübeck-Stiftung in Berlin, die ebenso wie die Briefe im Königlichen Hausarchiv durch einen Zufall vor der Verwendung als Wurstpapier in einem Schlächterladen bewahrt worden sind. Der Stifter und Hüter dieser Bibliothek Herr Göritz gewährte bereitwilligst die Möglichkeit, diese Briefe hier zu publizieren, soweit sie sich auf die Erwerbung von Kunstwerken aus Paris beziehen. Sie bilden zum Teil eine Ergänzung, zum Teil die Fortsetzung der bereits in meinem ersten Aufsatz abgedruckten Korrespondenz (vergl. Jahrbuch, Bd. XIII, S. 206—212).

Die beiden ersten Briefe beziehen sich auf die beiden angeblich von Raphael und Correggio auf Marmorplatten gemalten heiligen Familien, die zerbrochen in Potsdam angekommen waren und für die der König 60000 L. bezahlen sollte. Sie reihen sich an den S. 209 (a. a. O.) abgedruckten Brief vom 1. September 1766 an und bezeugen, wie sehr sich der König gegen diesen offenbaren Schwindel gesträubt hat. Leider erfahren wir nicht, ob der gewandte Pariser durch seine Auseinandersetzungen schliefslich die Abnahme der Bilder erreicht hat. Wenn sie überhaupt in die Schlösser gekommen sind, so haben sie sich nicht erhalten.

Monsieur

Je vois avec la plus vive douleur par la lettre dont vous m'avez honoré le 19 de ce mois que les certificats que je vous ai envoyé et qui attestoient la vérité et la pureté des deux *stes familles* du *Corrège* et du *Raphael* n'ont pas paru suffisant pour justifier ma conduite et mon zèle. Les srs Colins, Boileau et Doujeux sont ceux qui sont regardés ici comme les plus versés dans la connaissance des grands maîtres et qui ont guidé mon père dans toutes les acquisitions qu'il a faits par les ordres de Sa Majesté. Ce sont en même tems les seuls dont je puisse exiger l'attestation ayant été appelé expressement et ayant examinés particulièrement ces deux tableaux. Tous les autres peintres et connoisseurs d'ici qui les ont vus ont donné leurs suffrages et les auroient signé si je les en avois requis



Standuhr.
K. Schloss zu Berlin.

dans le temps, mais il serait difficile de leur faire donner un certificat de mémoire ce que feront certainement ceux qui les ont le plus considerés et dans l'esprit desquels ils sont le plus présents.

Je ne suis point en état de supporter la perte du renvoi de ces tableaux qui ont été brisés sans qu'il y ait de ma faute et qui sont accusés contre le témoignage de tous nos bons connoisseurs. J'implore de nouveau à ce sujet l'équité de Votre Auguste Monarque et supplie Sa Majesté de ne me pas rendre responsable d'événements que je ne pourois parer, soit que quelque accident imprévu les ait occasionés, soit qu'ils soient le fruit de l'envie.

Je dois avoir sous peu la *seconde tenture de Beauvais* et les *trois lustres de crystal* de Roche. Il faudra que je les paye sur le champ: je supplie Sa Majesté d'ordonner qu'on m'en fasse les fonds; j'ai l'honneur de vous envoyer le compte de mes avances dans lequel ces deux articles et leurs frais d'expédition sont compris. Le tout se monte a L. 67135.10.

Paris, le 29 7bre 1766.

Ohne Ort und Datum.

Vous me voyez au désespoir, Monsieur, votre lettre du 19e m'a rempli d'amertume: qui aurait pensé que les 3 hommes qui m'ont toujours eclairé et procuré de bonnes choses dont un a été chargé avec son père du soin des tableaux du Roi et le second a l'inspection de ceux du duc d'Orleans dont la galerie est une des plus belles de l'Europe, que ces trois connaisseurs, dis-je, ne prévaudraient pas contre celui qui n'a parlé probablement contre moi qu'à l'instigation de quelques curieux. J'espère toujours en la Justice de votre équitable Monarque, sous les yeux duquel je vous supplie d'exposer mon chagrin de voir mes sentiments soupçonnés et en même temps mon inquiétude que ces tableaux brisés ne me restent sur le corps, parceque ma fortune ne me permettrait pas de supporter. Sa Majesté est trop remplie de bonté pour détruire en un instant celle dont elle m'a toujours comblé et pour permettre que mon zèle et mes soins éprouvent un pareil revers. Je ferai en sorte d'avoir de nouveaux certificats, j'aurai des témoignages de Boucher tant que j'en desirerai, mais comme je dois vous parler vrai, je vous avouerai que je crains de n'en pas obtenir d'autres, et il est bien humiliaire pour moi qu'on en exige après tant d'années d'experience du bon choix que mon père et moi avont toujours

sçu faire avec les mêmes conseils. La raison pour laquelle les peintres de notre académie ne voudront pas signer c'est qu'il y a de la jalousie ici tout comme là et qu'ils savent que je consulte ces trois peintres qui ont toujours fait leur unique étude des anciens tableaux tandis que les autres artistes n'ont souvent vu que leurs propres ouvrages et ceux de leurs instituteurs, et ont encore décidé il y a peu de temps une copie être un original et six mois après le véritable original encore un original, de sorte qu'il se trouvaient deux originaux parfaitement semblables. D'ailleurs, monsieur, ma façon de bien connaître le vrai sur un tableau est de comparer les sentiments des uns et des autres et surtout de ceux qui n'ont aucun interêt à la chose. Je suis sur les épines tant que cette affaire ne sera terminée, j'aurais tout à craindre de l'envie vis à vis de tout autre maître mais celui que nous adorons vient de prouver encore en replacant M. de la Hogue (?) qu'il sait la demasquer et qu'il est aussi éclairé que juste.

Je vous ai sans doute bien ennuyé de tous ces raisonnements que je fais fort à la hâte mais qui sortent du plus profond de mon coeur. Pardonnez à ma loquacité, c'est un objet bien intéressant pour moi, bien plus parce qu'il m'a fait soupçonner que pour les vues d'interêt puisque j'aurais surement préféré d'avance cette somme telle forte qu'elle soit pour moi et que mon coeur paraisse tel qu'il est en effet.

Je vous prie de nouveau de me renvoyer les douze Lancrets pour 3000 ₶. le Boulogne servira à en payer les frais de voyage je ferai tout ce que vous me recommandez.

Note d'Envoi d'estampes à Sa Majesté le Roy de Prusse Par L. F. Mettra de Paris le 18 decembre 1766.

48 Vues de Palais et Maisons Roiales par Rigaud[1]	à 24 s.	57.12 s.
12 d°	à 18 »	10 16 »
9 d°	à 8 »	3.12 »
Prov^{n} et Exped^{n}		6
		L. 78

Die folgenden Briefe bilden die Fortsetzung der bereits (a. a. O. S. 208—211) abgedruckten Schreiben Mettras an de Catt.

Monsieur

J'eus l'honneur le d^{r}. Courier de vous prier de mettre aux pieds du Roy le Compte de mes avances montant à L. 54313.10 s. et de vous observer que je n'y comprenais pas les L. 18000 qui restent à payer sur les Lustres, l'expédition en étant retardé par l'infidélité du Mr de Milan qui n'a pas encore fourni tous les cristaux qu'il s'étoit engagé de livrer dans le mois de juin de l'année passée; je compte cependant pouvoir d'icy à deux mois vous expédier deux de ces lustres.

La *Danse d'un Village N° 108* du Catalogue du Cabinet de M. *de Julienne*[2]) a été jugée copie par tous les connoisseurs, encore le tableau etoit-il fendu et presque entièrement repeint, c'est pourquoi je n'ai pas crû devoir en faire l'acquisition, je n'enchérirai pas non

[1]) Jean Rigaud: Maisons royales et autres palais remarquables en France.

[2]) Dieser und die nächsten Briefe Mettras geben uns noch eine Reihe interessanter Einzelheiten über die Ankäufe des Königs bei der Versteigerung der Sammlung Julienne (vergl. Jahrbuch a. a. O. S. 204 ff.). Das Bild, Katalog von Remy No. 108 sollte von Rubens sein: »Une danse dans la campagne; un homme assis sur un arbre joue de la flute; figures de neuf pouces de proportion.« Holz. H. 26, Br. 38 Zoll. Das Bild erzielte den Preis von 1361 Francs

plus sur le tableau *N° 16* mis sous le nom du *Corrège*[1]) parcequ'il n'est surement pas de ce maître, il n'en sera pas de même de Gérard de Lairesse qui tient un des premiers rangs dans cette collection. Les *Vases* et les *bronzes* que le Roi a choisis sont la plus part très beaux et en bon Etat; c'est ce qui m'oblige à suplier de nouveau votre auguste monarque de donner des ordres pour le payement des L. 54313.10 s. montant de mes avances, afinque je puisse fournir les fonds de ces acquisitions qui dans de semblables ventes à l'enchère doivent se payer comptant et sur le champ....

Paris le 13 avril 1767.

Monsieur

.... La grâce que Sa Majesté vient de m'accorder en me donnant le titre de son agent me penètre de la plus vive reconnaissance et me remplit d'une nouvelle ardeur pour son service; vous m'obligerez de me faire part des intentions du Roy sur la conduite que je dois tenir.

Par un mal entendu heureux pour-moi, quoique l'impératrice de Russie ait donné ordre qu'on poussât jusqu'à douze mil francs le *tableau* de Gérard *Lairesse N° 194*[2]) il m'a été adjugé à L. 9610 et les *deux Vases de porphire* à L. 13000; je vous rendrai compte des prix aux quels auront été les autres articles que le Roi désire et vous en ferai desuite l'expédition. On ne veut absolument rien rabattre sur les *vases* dont je vous ai envoyé le dessein pour le prix de L. 16000 j'ay donné mon désistement pour les *statues* de *Pigale*.

Paris le 15 May 1767.

Monsieur

J'ay acheté à la vente de M. de Julienne[3])

les *deux vases* de *Porphire*	*N° 1260*	L. 13000.— s.
celuy	*1261*	4395.— »
les 2 *Têtes antiques*	*1264*	1999.19 »
le *Bronze*	*1239*	722.— »
		L. 20116.19 s.

Je feray les autres acquisitions que le Roi désire, si leur prix ne surpasse pas leur valeur réelle. J'implore de nouveau les bontés de notre équitable maître pour les rentrer de ces sommes que j'ay payés comptants.

Je suis etc.

Paris le 18 May 1767.

Monsieur

J'ay l'honneur de vous envoyer la note des acquisitions que j'ay faites à la vente des Effets de feu M. de Julienne suivant les ordres et pour le compte de Sa Majesté; elles se

---

[1]) Katalog von Remy No. 16. »Le Corrège: Une femme couchée et endormie, elle est en partie sur un drap, son dos appuyé sur des oreillers; le fond est du paysage.« Leinewand. H. 23, Br. 19 Zoll 3 Linien. Das Bild erzielte einen Preis von 2400 Francs.

[2]) Der Katalog von Remy No. 194 hat keine Erklärung für die Darstellung auf diesem Bilde, das heute als »Taufe des Achilles« in der Gemälde-Galerie der Königlichen Museen unter No. 481 placiert ist.

[3]) Vergl. Jahrbuch (a. a. O. S. 204 ff.), wo auch der jetzige Aufbewahrungsort der Gegenstände bezeichnet ist.

montent a L. 40789.19 s. 4 d. Vous aurez vu dans mes précédentes les raisons qui m'avoient engagé à ne pas acheter les autres articles que le Roi avoit indiqué; Le tableau du *Corrège*, et ceux de *Rubens* ont été jugé faux par nos meilleurs connoisseurs et les autres objets poussés bien au delà de leur valeur par concurrence d'opiniatreté et les maneuvres fort ordinaires dans nos ventes. Sa Majesté m'a permis d'espérer que ces avances me seroient remboursées sur le champ, je la suplie d'avoir la bonté de donner ses ordres en conséquence. L'expédition de ces articles sera faite cette semaine; Les *marbres* et les *Bronzes* partiront par les premiers vaisseaux qui feront voile pour Hambourg.

Je vous adresserai ces joursci les *Livres* que le Roi demande, on vient de m'indiquer une belle *pendule à fusée*, si elle me paroit convenable, je la joindrai a mes autres envois.

J'ay l'honneur etc.

Paris le 25 Mai 1767.

.....

M. le Duc de Choiseul m'a écrit une lettre fort obligeante sur le titre que Sa Majesté Prussienne a daigné m'accorder et j'ay lieu de croire qu'il a été agréable au ministre. je viens de demander des passeports pour l'exemption des droits de sortie des acquisitions que j'ay faites pour le Roi. .....

Paris le 5 juin 1767.

Monsieur

Voici le compte de mes avances et envois pour Sa Majesté montant a L 156745. 4 s., j'y comprends l'envoi d'une *collection* de *vases* et *tableaux* dont j'ai trouvé l'occasion à bon compte et que je n'ay pas crû devoir laisser échapper ces objets étant dans le goût du Roy, je prends la liberté d'apposer de nouveau a votre Auguste Monarque le besoin de fonds ou je suis ayant deboursé depuis longtemps une partie de ces sommes.

La *statue* de *Bachus* par *Michel ange* est celle dont Sa Majesté a agreée le dessein et m'a ordonnée de faire l'acquisition depuis longtemps.[1]) J'avais attendu cette occasion pour l'expédier. Les *deux tableaux* de *Rembrandt* sont dans la plus belle couleur de Wandick (sic) et d'un précieux qui a fait croire à plusieurs connaisseurs que ces tableaux étaient d'un peintre flamand qui a surpassé ce maître et dont les ouvrages sont fort rares. Il y a dans la collection delaquelle j'ay tiré ces articles plusieurs autres *vases*, *bronzes* et *tables* richement ornés entr'autres quatre forts vases de grand antique; quatre vases de porphire de même grandeur que ceux du cabinet de M. Julienne et plusieurs vases de Chipolin et autres marbres. Je crois qu'on en tirerait un meilleur parti en achetant la totalité, j'attendrai les ordres du Roy là dessus d'après l'arrivée de cette expédition. .....

Paris le 26 juin 1767.

Monsieur

J'ay l'honneur de vous envoyer la note des caisses contenant des marbres et effets destinés à Sa Majesté Prussienne et que je vous ai expédié sous passeports en franchise des droits de sortie savoir 18 caisses Nos 78 à 94 et le No 100 par mer jusqu'à Hambourg à la consignation de Mrs deshous (?) frères et les cinq caisses Nos 95 à 99 par terre a la consignation de M. Nicolas Herff à Strassbourg et Charles Geyss à Francfort. .....

Paris le 17 juillet 1767.

---

[1]) Vergl. Jahrbuch a. a. O. S. 205.

M. *Davila* possesseur d'un cabinet très considérable de raretés de differente genre et principalement en histoire naturelle qu'il avait d'abord entrepris de former par ordre du feu Roy d'Espagne est dans l'intention de le vendre. M. Bernoulli vous en remettra un catalogue pour mettre aux pieds de Votre Auguste Monarque. Il est déterminé à en faire la vente en détail, s'il ne se présente personne d'icy au mois d'octobre pour acheter la collection entière. Il la céderait beaucoup au dessous de ses deboursés, qui sont montés à plus de L. 400000. Si Sa Majesté était disposé à en faire l'acquisition je ferais faire l'estimation de chacque article par des gens connaisseurs en cette partie et en rendrais compte à Sa Majesté afin de regler les offres qu'elle m'ordonnerait d'en faire...

Paris le 24 juillet 1767.

Monsieur

J'ai bien reçu les lettres que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire et je suis pénétré du mécontentement de Votre Auguste Monarque sur le retard des trois *lustres* de cristal de Roche. Je ne cesse de persécuter le s^{r} Juliot que j'ai chargé de cette entreprise et qui était le seul à Paris en étât de la bien exécuter. Je lui ai fait de nouveau à ce sujet les reproches les plus amers; voici la lettre qu'il vient de me repondre, je pense que sous deux ou trois mois il pourra enfin me les livrer.

Le beau lustre de cristal de Roche que je vous avais annoncé a été fracassé par un accident imprévu; on vient de m'en annoncer un autre auquel il manque encore quelques ouvrages qu'on pourrait finir avant la fin de l'année. S'il me parait convenable je l'arréterai sur le champ afin de ne pas manquer cette occasion, le cristal de Roche devenant de jour en jour plus rare et plus recherché.

J'ai en vue plusieurs *pendules à fusée,* vous me ferez plaisir de me marquer dans quel genre elles pourront plutôt plaire à Sa Majesté et si elle a été contente du goût et du dessin, de celles que j'ai déjà envoyées.[1])

Voici un duplicata de la convention qûe j'ai faite par les ordres du Roi avec les s^{rs} *Couston,* Le *Moine* et *Vassé* pour les 4 statues dont je sollicite tous les jours la prompte exécution; celle de Diane est fort avancée et je compte qu'elles pourront m'être livrées toutes quatre bien avant le terme que les sculpteurs ont exigés.[2])

Le s^{r} *Gaucher* travaille aux *dessins* de *treillages* que Sa Majesté désire, je fais faire aussi des dessins de lit que je vous enverrai bientôt.

......

Paris le 28 Aoust 1767.

Monsieur

J'ai eu l'honneur le 28 du passé de vous donner les éclaircissements que vous m'aviez demandé sur l'exécution de différents ordres de Sa Majesté. Voici le devis des ouvrages faits en *treillage* dont le s^{r}. Gaucher a envoyé les dessins au Roi et du *Berceau* dont le plan est inclu, j'y ai joint plusieurs projets de treillages gravés pour faire connaître combien on peut varier ces décorations.

---

[1]) Von den aus Paris bezogenen Uhren Friedrichs des Grofsen haben sich eine ganze Anzahl in den Königlichen Schlössern erhalten. Die schönste, ein Möbel allerersten Ranges, ist diesem Aufsatz in einer Abbildung (S. 82) als Illustration beigegeben, sie besteht aus Schildpatt mit Boule-Einlagen und Beschlägen von vergoldeter Bronze. Das Zifferblatt ist gezeichnet: GILBERT · A · PARIS und die ganze Uhr von tadelloser Erhaltung.

[2]) Vergl. Jahrbuch a. a. O. S. 202 ff.

Le s[r]. *Liottier* M[e]. *sculpteur* en batiments desirerait consacrer ses talents au service de Votre Auguste Monarque; voici un dessin pour échantillon de son savoir faire et le mémoire de ses demandes qui se bornent au payement de son voyage et au privilège de travailler dans les états du Roi, sans être assujetti à aucune maîtrise.

Paris le 4 7[bre] 1767.

Monsieur,

La lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire le huit du courant a mis le calme dans mes esprits, en m'assurant d'un payement à compte que la bonté de Votre Auguste Monarque me ferait faire ces joursci, s'il avait encore retardé, j'aurais bien été dans l'embarras, mes echéances étant fort prêt.

J'ai conclu pour le grand *lustre* que Sa Majesté désire et en ai arrêté un de très beau cristal de Roche de trente mille Livres qui sera prêt à la fin de cette année; cette dernière emplette a epuisé tout le cristal qui se trouve maintenant à vendre à Paris, il y devient plus rare de jour en jour.

Les *dessins de lit* que je vous ai envoyé précèdemment sont les seuls que nous ayons gravé et qui dirigent nos tapissiers pour les former; chacun varie les ornements selon son goût, j'en fais faire par un de nos bons dessinateurs en ce genre...

Paris le 18 septembre 1767.

Monsieur

J'ai bien reçu la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire le 12 de ce mois; M[rs] Splitgerber et Daum m'ont remis L 45086 14 s de la part de Sa Majesté. Je vous proteste de nouveau que le retard des trois lustres me fait la peine la plus sensible, j'ai employé toutes sortes de moyens pour mettre à la raison l'homme de Milan et me suis servi de l'argent et de l'autorité, il n'y a pas plus de la faute du fabricant de Paris que de la mienne, le gd. lustre sera prêt à la fin de l'année.

J'apprends avec plaisir l'heureuse arrivée des *tableaux*. J'ai été obligé de prendre avec les autres ceux qui sont dans le goût de *Rubens*, au surplus leur bon marché fait leur excuse, c'a été aussi le prix modique des deux Rembrandt et leur beauté qui m'a déterminé à les envoyer, n'ignorant pas que le sujet pourrait n'en pas paraître assez intéressant; les *Boulogne*, devenant rares de plus en plus, je regarde les cinq que j'ai envoyé comme une collection très précieuse. Je vous enverrai bientôt le dessin de lit.

Paris le 21 septembre 1767.

Monsieur

J'ai reçu avec l'honneur de votre lettre du 14 c[t]. de nouveaux reproches sur le retard des lustres. Je vous assure de nouveau, Monsieur, qu'il ne vient en aucune façon de ma faute. Le grand lustre à 12 bobèches sera prêt à la fin de décembre et j'ai lieu d'espérer que les autres suivront de près.

Mons. Esperandieu vous remettra un paquet contenant le *catalogue* des *tableaux* de Mons. le *duc de Noailles* qui doivent se vendre au commencement de l'hyver et celui du *cabinet* de M. de *Merval* qui a mis en marge les prix qu'il y a fixé. Il y aura certainement beaucoup de rabais à espérer s'il s'y en trouve qui plaise à Sa Majesté, je n'en ferai l'acquisition qu'après en avoir fait faire le plus sevère examen par nos premiers artistes parceque je doute beaucoup de la vérité de plusieurs articles capitaux que j'ai soigneusement examinés...

Paris le 28 7[bre] 1767.

Monsieur

J'ai eu l'honneur de vous envoyer le dernier courier *douze dessins* de *lits* de diverses sortes dans le goût de ceux qui sont exécutés dans les maisons Royales. Je vous priais de les mettre au pieds du Roi ainsi que les assurances réspectueuses du zèle avec lequel je sollicite le fabricant des trois lustres depuis longtemps. Je joins ici la copie de la convention par laquelle il s'était engagé à les fournir à la fin de l'année d^{ere}. Je lus dois la justice que ce retard vient uniquement de la mauvaise foy du s^{r}. Cataneo de Milan dont il m'a communiqué toute la correspondance et de l'impossibilité de trouver ici des pierres qui puissent remplacer celles que le M^{r}. italien doit envoyer, on les attend de jour en jour. Comme il faudra que je paye comptant à la raison les L. 18000 qui restent dus sur ces lustres ainsi que le prix du grand lustre qui doit être prêt à la fin du mois prochain j'implore de nouveau la bonté du Roi pour un payement à compte des avances dont je vous ai envoyé la note.

Paris le 20 9bre 1767.

Paris le 30 9bre 1767.

Monsieur,

J'ai eu l'honneur de vous demander par ma derniere lettre les ordres du Roi pour quatre vases de phorphire beaucoup plus grands et mieux travaillés que ceux que j'ai acheté chez M. Julienne. Les connaisseurs trouvent très médiocre le prix de L. 36000 que l'on en exige.

On commence dans deux ou trois jours la vente de M. D'Aviller qui durera fort longtemps, M. Bernouilli doit vous en avoir remis le catalogue.

Monsieur

J'ai bien reçu l'honneur de votre lettre du 12 ct. J'aurai de la peine à faire consentir le *tapissier* que je vous ai proposé à rabattre des trois mille livres d'apointement qu'il demande, son intention est de mener un elève avec lui. Je trouve un jeune homme qui se contenterait de deux mille livres par an, il a beaucoup de talent, mais je pense que le premier conviendrait beaucoup mieux tant par son mérite personnel que par son expérience. Je vous rendrai la dessus un compte plus exacte par le p^{er} courier.

Je vous prie d'observer que dans les dessins que je vous ai envoyés les lits sont représentés en parade avec leurs courtepoints et soubassements, en les dépouillant de ces ornements, ils sont comme les autres, les doubles coussins ne sont que pour la symetrie.

Les *vases de porphire* que je vous ai proposés pour L. 18000 la paire, ne paraissent pas chers à nos connaisseurs puisqu'ils sont du double plus grand que ceux que j'ai achetés L. 13000 à la vente de M. de Julienne et beaucoup plus chargés de travail. Peutêtre en prenant les quatre vases en argent comptant pourrai-je obtenir quelque rabais.

Je vous expedierai le grand *lustre* de cristal de Roche sous huit jours, je ne mérite pas les reproches que vous me faites sur le retard des trois autres; il me chagrine extrêmement, je n'épargue aucune soin et aucune demarche pour en hâter la confection.

J'ai remis à la veuve Pellochet ses deux *tableaux* qui me sont bien parvenus. La ve. Adam ne cesse n'y sollicitations n'y ses importunités...[1])

Paris le 4 Janvier 1768.

Paris le 11 Janvier 1768.

J'ai eu l'honneur de vous écrire le 4 du courant et de vous prévenir de la prompte expédition du grand *lustre* de crystal de Roche. Je puis enfin vous l'annoncer; ma première vous en remettra la note.

---

1) Vergl. Jahrbuch Bd. XIV. S. 107.

Je vous prie de mettre aux pieds de votre adorable maître le paquet cyjoint, dans lequel je supplie Sa Majesté d'ordonner qu'il me soit fait un payement. Les engagements que j'ai pour le mois prochain, auxquels le payement du grand lustre me rend fort difficile de satisfaire, doit excuser la liberté de ma demande. J'envoye à Sa Majesté la note de 8 grands vases de porphire qu'on veut vendre 60000 ₶.; les quatre vases dont je vous ai parlé précèdement y sont compris, on les reduit au prix de 32000 ₶..

Je compte que les 3 lustres de crystal de Roche dont le delai me cause le chagrin le plus vif, pourront m'être livrés vers le mois d'avril. Je n'ai pu encore entamer de negotiations sur les 4 tableaux en question, le S. de Merval ne devant revenir de son voyage qu'au commencement de février.

Paris le 15 janvier 1768

Monsieur

La *pendule* que je vous ai proposé cy devant ne m'ayant pas paru convenable après un examen plus particulier, j'en ai découvert une autre dont je vous remes inclu le dessin; elle est entièrement neuve, les circonstances et le besoin d'argent comptant de celui qui veut la vendre la font avoir pour 8000 L. Je vous prie de me faire passer le plus tôt possible les ordres du Roi à ce sujet et de me renvoyer le dessin si l'intention de Sa Majesté n'était pas d'en faire acquisition.

Ein Zettel von Mettras eigener Hand und von demselben Tage (ohne Unterschrift).

Paris le 15 Janv. 1768.

Mille et mille compliments fort à la hâte. Par des circonstances particuliers un de nos seigneurs se détermine à vendre 3 superbes lustres de crystal de Roche. Ils reviendraient à environ 36 ou 40000 L. chaque avec les réparations, mais ils seraient bien plus forts que le grand que j'ai envoyé il y a 2 ans. Comme il faut saisir le moment et qu'on m'en propose encore un dans une autre grande maison, je vous prie de me marquer les intentions du Roi dont je défendrai les interêts en cette occasion avec le zêle que j'ai voué à cet adorable maître.

Paris le 25 Janv. 1768.

... Les statues de Venus et de Diane sont tres avancés et pourront être prêtes sous quatre à cinq mois; si Sa Majesté l'ordonne j'en ferai sur le champ l'expédition. Les sculpteurs desireraient, que les quatre qui doivent faire pendants partissent ensemble, mais les figures de Mars et Apollon ne pourront être finies que vers la fin de cette année. Les sculpteurs chargés de ces ouvrages me demandent le payement du troisième à compte de L. 1200... Je supplie Sa Majesté de me faire passer des fonds pour cela.[1]) Si elle a la bonté d'ordonner le payement de mon compte montant à L. 136442 5.s cette rentrée me mettra à portée de faire cette avance

Les habiles *sculpteurs* d'icy se trouvant maintenant fort employés, il serait fort difficile d'en déterminer un à remplir la place du sieur Sigisbert à moins d'avantages considérables, je vous rendrai compte le prochain courier de mes démarches à ce sujet. Je compte toujours que les trois lustres de cristal de Roche pourront m'être livrés d'icy à trois ou quatre mois, mes sollicitations pour les hâter sont toujours aussi vives.

Le sr. *Polizot Tapissier* est disposé à partir ces jours icy pour vos cantons soit que Sa Majesté lui accorde une pension, soit que chacun de ses ouvrages lui soient payés; il emmenera un camerade avec lui.

---

[1]) Es handelt sich um die vier Statuen von Vassé, Lemoine und Constou le jeune in der Bildergalerie von Sanssouci vergl. Jahrbuch Bd. XIII S. 202 ff.

Paris le 29 Janvier 1768.

... Les 3 grands *lustres* dont je vous ai parlé sont enfin acheté j'en ai payé une partie et donnerai le surplus sous peu de jours, jugez comment va ma caisse puisque que avec le crystal qu'il faudra acheter pour les rassortir et compléter en les remontant ils reviendront à 120000 ₶. environ les trois, j'ai emprunté cette somme. Comme j'attends le payement que le Roi m'a fait espérer pour Février et Mars j'ai pris des engagements vers ce temps. Je vous supplie de m'appuyer un peu au reste je sais que votre amitié vous parle toujours d'avance en ma faveur; si je pouvais toucher $^1/_3$ de mon compte le mois prochain et le surplus en Mars je serais bien satisfait. Vous me trouverez peut-être imprudent d'avoir acheté ainsi ces 3 lustres sans ordres mais quand vous saurez que la principale boule pèse près de 12 livres et que les pendeloques vont de 8 à 10 et 11 pouces, vous comprendrez que de semblables morceaux ne sont jamais à charge. D'ailleurs il y a impossibilité réelle et phisique de trouver encore à Paris semblable collection et j'ai pensé remplir les voeux de notre adorable maître en saisissant cette occasion que j'aurais manqué en tardant un peu. Ils seront prêts et tous remontés sous 2 mois.

Paris le 12 fevrier 1768

J'ai bien reçu les deux lettres que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire le 26 passé et premier courant. Je vous expedirai les 3 grands lustres sitôt qu'ils seront remontés; ils reviendront à L. 120000 ... et seront beaucoup plus garnis chacun que le beau lustre de Versailles qui a couté L. 60000, les principales pièces ont 8 et 9 pouces de longueur celui de Versailles n'en a pas qui ayent plus de 6 pouces .....

J'apprends avec la reconnaissance la plus réspectueuse l'ordre que Sa Majesté vient de donner qu'il me soit payé un à compte le premier de Mars. Cette nouvelle marque de bonté m'en hardit à la suplier de m'en faire payer un autre au p^{er} may, afïnque je puisse satisfaire aux engagements que j'ai contractés, ma fortune et mon crédit étant entièrement devoués ainsi que ma personne au service de cet adorable maître, j'attendrai le mois de Juin pour le payement de la *Pendule* et des 3 grands *lustres*. Si Sa Majesté m'ordonne de faire l'avance du montant des 8 grands *vases* de *porphire* je n'aurai besoin de ces fonds que dans le mois de 7bre au moyen des payements qui me seraient faits dans les mois de mars, may et Juin.

Les deux *statues* de *Pigale* sont encore à Paris, on ne pourra les avoir à moins de L. 36000 ...

Paris le 26 fev. 1768.

Je m'apperçois par la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire le 14 du courant, que vous aviez mal compris la proposition que je vous ai faite le 15 du mois passé des trois lustres de cristal de Roche pour le prix de L. 40000. On me demandait cette somme pour chacun des lustres, et j'ai eu peine à obtenir en achetant les 3 que le prix de la reparation et du remontage y fut compris. Ces 3 lustres revenant ensemble à L. 120000 ... sont à très bonmarchés vu la beauté du cristal et la grandeur de pièces dont la plus part ont 8 et 9 pouces de longueur. Chaque lustre aura environ 6 pieds et 5 pieds $^1/_2$ de haut et est terminé par une forte boule. Un seigneur d'ici qui malgré le secret avec lequel cette acquisition s'est faite en a été instruit vient de me faire proposer de lui ceder ce marché. Ca satisfaction que j'éprouverais si cette emplette etait agréable à l'auguste monarque que nous servons ne m'a pas permis d'écouter ces sollicitations. Ces lustres seront prêt d'ici à 2 ou 3 mois, j'attends les ordres du Roi à ce sujet. Je puis enfin compter que les 3 lustres de cristal qui devaient m'être livré depuis si longtemps seront prêt dans le mois d'avril prochain.

Paris le 11 Mars 1768.

J'ai l'honneur de vous adresser le mémoire des demandes du sieur *Berruer sculpteur* du Roi et de l'Académie royale de Paris; il a été elève du S. Michelange Slodtz qui en faisait beaucoup de cas et m'en a souvent parlé avec les plus grands éloges.

Le sieur *Polizeau tapissier* est parti il y a 8 jours pour se rendre en votre ville; je lui ai compté L. 600 ... pour les frais de voyage. Il est convenu de travailler pour le service du Roi sans aucuns appointements et à condition seulement que les ouvrages lui seront payés suivant le tarif usité, c'est un fort bon ouvrier et qui a toujours travaillé ici dans les maisons royales.

J'attends les ordres du Roi pour les 3 grands lustres, un seigneur d'ici desirerait prendre au moins les deux moins considerables, je ne deciderai rien avant de connâitre les intentions de Sa Majesté. Le grand seul reviendra à L. 60000 ..., je vous repète qu'il est composé de pièces beaucoup plus grandes et plus belles que le fameux lustre de Versailles, il sera monté dans le même gôut sur une carcasse en forme de branches de Palmiers. Je compte toujours avoir les trois petits lustres à la fin du mois prochain.

Paris le 14 mars 1768.

J'ai eu l'honneur de vous écrire le 11 de ce mois et de vous donner avis du depart du s^r Polizeau tapissier. Vous y aurez vu que le plus grand lustre de cristal de Roche reviendrait à L. 60000 ... et qu'un seigneur d'ici me sollicitait vivement pour lui céder les deux autres.

La belle *Pendule* est partie dans les caisses S. M. P. No. 1 et 2, elle revient avec les frais d'emballage et de douanes a L. 8860 ... Recommandez je vous prie les plus grandes précautions pour la debaler et faites observer qu'il y a une paire de bras à deux branches qui sevissent au chapiteau de la Pendule.

Paris le 18 mars 1768.

Le besoin d'argent d'un de nos seigneurs me met a portée d'avoir deux des plus beaux tableaux qui soient connus à Paris; l'un de Carle *Maratte* de 4 pieds 1/2 de haut sur 3 et 1/2 de large, s^te famille de 7 figures de même proportion que celle du Guide que j'ai envoyé au Roi il y a trois ans. Ce tableau est très bien conservé et n'a jamais souffert de réparation. Le Roi m'avait ordonné de faire l'acquisition d'un pareil tableau annoncé de Carle Maratte à la Vente du M. Peilhon, je ne l'ai pas fait dans le temps ce tableau étant la copie de celui que je propose.

L'autre du *Poussin* de 6 pieds de haut sur 8 de large représentant Appollon qui couronne Virgile en tout 5 figures grandes comme nature dans un beau paysage. Ce tableau est le plus capital de ce maître qui soit en France il est pareillement dans toute sa pureté et fraicheur.

On aura ces deux tableaux pour 25000 ₶. Les mesures sont prises sans les bordures.

J'ai reçu les lettres que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire les 7 et 12 de ce mois. Les trois petits *lustres* de cristal de Roche partiront à la fin du mois prochain, j'aspire bien après le moment où je pourrai vous annoncer qu'ils sont en route.

Il est très vrai qu'on m'a sollicité vivement et offert cinq cent Louis de bénéfice pour céder le marché des trois grands lustres, mais jamais l'interêt ne m'a conduit et je n'ai été porté à cette acquisition que par l'envie de procurer à Notre adorable maître ces superbes morceaux que j'ai cru entrer dans ses vues de magnificence.

.....

Paris le 25 Mars 1768.

Paris le 4 avril 1768.

J'ai bien reçu l'honneur de votre lettre du 14 passée et pénétré des bontés dont elle me porte des nouvelles marques de la part de notre adorable maitre je volerai a ses pieds suivant les ordres le 10 de Juillet prochain.

Ces trois lustres seront certainement prêt a la fin de ce mois et je compte que les 3 autres grands Lustres pourront partir vers le même [temps. J'apprend avec bien de la peine que celui qui vous est parvenu n'a pas été trouvé assez beau pour le prix puisque la rareté et la valeur du Cristal augmentant de jour en jour on ne peut se flatter d'en trouver dorénavant à moins de sommes très considerables.

Paris le 15 avril 1768.

Vous aurez vu par mes précédentes que les 3 lustres de Cristal de Roche commandées depuis si longtemps seront expédiées avant un mois, je crois que les 3 grands lustres pourront partir dans le même temps.

. . . . .

Paris le 25 avril 1768.

J'ai eu l'honneur de vous écrir le 22 courant. Le sculpteur *Berruer* ne veut point se déterminer aux mêmes conditions que le S. Sigisbert mais lui ayant observé qu'il était déchargé des frais d'ouvriers qui sont pensionnés du Roi il m'a demandé quelques jours pour faire de nouvelles réflexions; je vous en rendrai compte le prochain courier. . . . . .

La vente de la belle collection de tableaux et de livres qui a laissée apres son decès M. de *Gagnat* millionnaire de cette ville doit se faire dans le mois de novembre prochain sitôt que le catalogue paraîtra je ne manquerai pas de vous l'adresser.

. . . . .

Paris le 29 Avril 1768.

J'ai reçu la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire le 19 du passée avec de nouveaux reproches pour le retard des trois petits lustres. je crois ne pas pouvoir douter qu'ils me seront livrés avant quinze jours et vous en ferai sur le champ l'expédition.

J'ai l'honneur de vous envoyer le mémoire du sculpteur Berruer, je l'ai retourné de bien des manières et je ne crois pas qu'il se détermine à des conditions plus modiques. Je dois vous observer d'ailleurs que les bons artistes sont très employés ici et que les avantages considérables qu'on donne à quelquesuns d'eux dans plusieurs cours étrangers montent fort haut les prétentions des autres.

Paris le 23 Mai 1768.

Vous aurez vu dans la lettre que j'ai eu l'honneur de vous écrire le 16 du courant qu'un nouvel accident arrivé à quelques pièces des lustres avait occasionné un nouveau retard par le temps qu'il fallait pour les retailler. Il semble qu'il y ait une fatalité désespérante attachée à cette commission. J'espère positivement cette fois que le premier courier vous annoncera leur depart.

. . . . .

Paris le 6 Juin 1768.

J'ai bien reçu la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire le 21 du pée. Je vais demander les passeports pour l'envoi des trois lustres dont 2 sont enfin prêts et le 3e ne tardera pas à l'être. Je vous expédirai en même temps 3 des tableaux que Sa Majesté m'a

ordonné d'acheter du Cabinet de M. de *Merval* et dont je n'ai pu faire l'acquisition plutot à cause de son absence de cette ville. J'ai pris le témoignage des meilleurs connaisseurs de notre Académie dont je porterai le certificat. J'ai pensé qu'il serait plus avantageux au Roi que je fis l'acquisition de ces tableaux à la main que de subir le sort de la vente où l'intrigue et la cabale les font monter à des prix énormes...

Les reproches vifs et amers que vous me faites sur l'envoi des tableaux me penètrent jusqu'au fond de l'âme. Vous devez avoir noté, monsieur, que vous me donnates ordre de la part du Roi il y a 6 ou 9 mois d'acheter les 2 tableaux de *Carrache* et le *Corrège* avec deux autres qui ne se trouvèrent pas des maîtres indiqués. J'ai cru marcher surement dans cette acquisition en me guidant par la voix des connaisseurs et des académiciens les plus estimés, il serait bien malheureux pour moi que celle de mes ennemis prévalut. Un curieux de Paris m'a proposé d'acheter le Corrège ainsi je le lui enverrai. Le Raphael et les autres tableaux ne se sont trouvés dans cet envoi que parceque pour avoir le Carrache j'ai été obligé de m'engager à les faire voir au Roi et puisqu'ils ne plaisent pas à Sa Majesté je les renverrai sur le champ. Je vous supplie uniquement de représenter à Sa Majesté qu'elle m'avait donné ordre de pousser le Carrache jusqu'à 34000 L. si les examinateurs l'approuveraient. Ils l'ont fait de la manière la plus pieuse et la plus authentique et le tableau ne coute avec celui qui représente une femme nue et un Satire et celui dont le sujet est le triomphe de Bachus que 26000 L. Cette différence de prix me laissait espérer que Sa Majesté approuverait mon zèle ardent et réspectueux pour ses interêts. Je vous prie, monsieur, d'en mettre à ses pieds l'hommage et de réclamer en ma faveur son équité et sa justice. Le nom écrit sur le tableau du Carrache est celui du sujet *Caia Cornelia* avec le chiffre de maître.

Les trois lustres qui viennent d'arriver ont été fait exactement sur le dessin qui m'a été envoyé et dans les proportions préscrites. Sa Majesté trouvera ici à son retour de Silésie le grand lustre de cristal de roche.

Berlin le 5 Aout 1768.

Berlin le 22 aout 1768.

Monsieur

Attristé et pénétré des reproches vifs que vous ne cessez de me faire sur l'envoi du tableau du Carrache que j'ai acheté d'après les ordres precis de Sa Majesté, j'ai pris la liberté de me prosterner devant elle pour reclamer son equité en cette occasion. J'ai mis à ses pieds l'assurance des temoignages que tous les connaisseurs ont rendu à l'originalité et à la beauté de ce tableau, depuis plus d'un siècle qu'il tient une première place dans les plus celèbres galeries de Paris et entr'autres dans celle du cardinal Mazarin. Je vous ai remis, Monsieur, le certificat que m'en ont délivré les s[rs] Boucher et Vien peintres de la plus grande integrité et de la première consideration; vous devez d'ailleurs vous rappeler que vous m'aviez fixé de la part du Roi le prix de 34000 L. pour le Carache seul; j'avais donc lieu d'espérer que Sa Majesté approuverait mon zèle et mes soins que me l'ont fait obtenir à 26000 L. avec un Schiavone et un Rubens que Sa Majesté avait aussi choisis.

Sa Majesté a daigné m'assurer à Charlottenbourg qu'elle vous donnerait des ordres pour mettre cette affaire en règle et m'indiquer les arrangements que je dois prendre pour le payement avec le vendeur qui attend mon arrivée à Paris pour exiger de moi la réalisation du billet que je lui ai fait.

DIE ITALIENISCHEN NIELLODRUCKE UND DER KUPFERSTICH DES XV JAHRHUNDERTS

VON PAUL KRISTELLER

Seitdem die Aufmerksamkeit der Forscher und Sammler sich den kleinen Blättchen mit Abdrücken von Gravierungen, die man im Sprachgebrauche der Sammler »Niellen« nannte, zugewendet hat, ist denselben in der Litteratur und besonders auf dem Kunstmarkte eine stets wachsende Wertschätzung zu teil geworden. Nicht allein ihre grofse Seltenheit veranlasste die Erzielung hoher Preise auf den Auktionen und im Handel, sondern auch die künstlerische Vollendung vieler dieser Blättchen, die zu dem Affektionswert einen wirklichen Kunstwert hinzufügte. Kann doch mit vollem Rechte eine grofse Anzahl der »Niellen« zu dem Feinsten und Anmutigsten gerechnet werden, was je der Grabstichel hervorgebracht hat. In ihren besten Leistungen steht die Niellotechnik ganz auf der künstlerischen Höhe, welche die italienische Goldschmiedekunst in der zweiten Hälfte des XV Jahrhunderts erreicht hat.

Allerdings war es nicht allein, vielleicht sogar nur in geringem Mafse der Kunstwert der »Niellen«, der die Forscher und Sammler veranlasste, mit solchem Eifer dieselben zu studieren und zu sammeln: Mit den Papierabdrücken von Nielloplatten (den Abdrücken, die vor dem Einschmelzen der Niellomasse in die eingegrabenen Linien der Zeichnung von der gravierten Platte genommen worden sind) setzte man seit Zani, gestützt auf die Erzählung Vasaris, die Erfindung der Kupferstich-Abdruckstechnik in Verbindung. Man sah die Bedeutung der Nielloabdrücke fast ausschliefslich in dieser ihrer Beziehung zur Erfindung des Kupferstiches, suchte den Hergang zu rekonstruiren, die Lücken in der Überlieferung auszufüllen die Unklarheiten und Widersprüche derselben zu beseitigen und zu erklären. Über dem allgemeinen Gesichtspunkte vernachlässigte man das Einzelstudium der Kunstwerke selber und war in der That ja auch ohne Hülfe der photographischen Reproduktion überhaupt nicht im Stande, eine eingehende Untersuchung und Vergleichung der erhaltenen, in den verschiedenen Sammlungen zerstreuten, zum Teil auch jetzt noch verborgenen Nielloabdrucke vorzunehmen.

Man hat bisher durchgehends die »Nielli« als eine Gruppe für sich ausschliefslich im Hinblicke auf die Erfinderfrage behandelt, ohne zu versuchen, ihr künstlerisches und technisches Verhältnis zu unserem Vorrate von italienischen Kupferstichen des XV Jahrhunderts, der freilich auch jetzt noch unvollständig genug bekannt ist, festzustellen. Von den »Niellen«, von Finiguerra pflegt die Betrachtung in einem Sprunge auf Baccio Baldini überzugehen, dessen Bekanntschaft wir aber, ebenso wie die Finiguerras leider ausschliefslich der schriftlichen Überlieferung verdanken.

Die gesamte bisherige Litteratur geht von der Vasarischen Erzählung über die Erfindung des Kupferstich-Abdrucks durch Finiguerra aus, sucht sie als richtig zu erweisen oder polemisiert gegen dieselbe, oder sucht die Darstellung zu interpretieren. Sie ist durch diese Stellungnahme von vorn herein voreingenommen und hat den gröfsten Teil ihrer Aufmerksamkeit und ihres Scharfsinnes den Kunstwerken selbst entzogen.

Ich glaube, nur wenn man vorerst von der Vasarischen Tradition ganz absieht und die erhaltenen Monumente ohne vorgefasste Meinung gründlich studiert, wird man etwas Klarheit in diese wichtige aber äufserst verwirrte Frage zu bringen im Stande sein.

Schon die Fragestellung, die man der Untersuchung zu Grunde legte, scheint mir durchgehends eine unrichtige, zu enge gewesen zu sein. Man fragte: Ist Maso Finiguerra der Erfinder der Technik des Kupferstich-Abdrucks in Italien gewesen? oder haben die Italiener diese Kunst von den Deutschen überkommen? Ist Vasaris Erzählung richtig oder nicht? Der Nachweis von deutschen Kupferstichen, die vor dem Jahre der angeblichen Erfindung Finiguerras entstanden sind, nimmt an sich der Vasarischen Darstellung noch gar nicht die Glaubwürdigkeit; und wenn auch die Unhaltbarkeit der Vasarischen Angaben erwiesen ist, bieten sich doch noch andere Möglichkeiten des Ursprunges des italienischen Kupferstiches als gerade die direkte Entlehnung der Technik aus Deutschland.

Derartige traditionelle Erzählungen von Erfindungen haben stets denselben Charakter wie die Erzählungen von der Geburt der Helden; wie diese stets ein Wunder in Mitwirkung setzen, dem der Held sein Dasein oder seine Rettung verdankt, so supponiert jene stets einen Zufall, der den Entdecker in einem einzigen Momente die Erfindung machen liefs. Die Tradition konzentriert alles, was sie weifs, mit allen den Irrtümern, die durch die mündliche Überlieferung wie von selbst entstehen, auf die Person, die am meisten hervorgetreten, deren Name am oftesten dabei genannt worden ist, eliminiert alles, was nicht in eine epitomatisch-novellistische Darstellung sich einfügen lässt, und macht aus der Geschichte eine Dichtung.

In Wirklichkeit aber werden Erfindungen nicht *entdeckt* sondern *gefunden*, gefunden nach langem Suchen, vielen Versuchen; Erfindungen werden stets in *dem* Zeitpunkte gemacht, in welchem ein dringendes Bedürfnis nach ihnen, den Zeitgenossen bewusst oder unbewusst, sich geltend macht. In solchem Zeitpunkte lenken sich die Gedanken, das Forschungsbemühen vieler zugleich an verschiedenen Orten auf den einen Punkt und mehr oder weniger vollkommen, mit mehr oder weniger grofsen Abweichungen kommen viele unabhängig von einander auf den gleichen Gedanken.

Nicht die Druckerkunst hat den geistigen Aufschwung im XV Jahrhundert veranlasst, sondern das Bedürfnis nach Mitteilung fand in dem Buchdruck seinen Helfer und Diener.

Der Abdruck gravierter Metallplatten ebenso wie lange vorher der Abdruck von Holzschnitten und kurz nachher der Typendruck, Erfindungen, die so nahe liegen, dass eben nur das Bedürfnis nach ihnen sich fühlbar zu machen braucht, um sie entstehen zu lassen, diese Erfindungen sind fraglos um die gleiche Zeit an verschiedenen Orten unabhängig von einander gemacht worden, in mehr oder weniger grofser Vollendung der Technik, in mehr oder weniger lebensfähiger Form.

Ich meine, wir müssen alle Versuche die »Erfindung« des Kupferstiches dem einen oder dem anderen Lande zuzuweisen oder abzusprechen, wie das bisher, häufig tendenziös und unsachlich genug geschehen ist, aufgeben und bei der Betrachtung der

Entwickelung der Kunst in dem Lande allein, um das es sich hier handelt, stehen bleiben und vielmehr die Denkmäler dieser Kunstgattung in ihrer Entwickelung und in ihrem Zusammenhange mit einander und mit der Kunst des Landes überhaupt beobachten.

Wir haben also nicht zu fragen: hat Finiguerra den Kupferstich erfunden? oder haben die Italiener diese Technik von den Deutschen gelernt? sondern wir haben vorerst zu untersuchen: *hat in Italien überhaupt die Niellotechnik wirklich zur Entdeckung des Kupferstich-Abdruckes geführt?* in welchem Verhältnisse stehen die erhaltenen Nielloplatten und Abdrücke zu den gewöhnlichen Kupferstichen der Zeit?

Es ist nun meine Absicht, im Folgenden einige Beobachtungen, die Ergebnisse eingehender, mit Hülfe eines umfangreichen photographischen Materials angestellter Studien der Kunstwerke selber darzulegen. Von einer vollständigen Besprechung der technischen Fragen und der Litteratur über die Niellen ist für diese vorläufigen Mitteilungen abgesehen worden, ebenso wie die Bekanntschaft mit dem Gegenstande und den Ergebnissen der früheren Forschungen, die zuletzt vollständig in Dutuits Manuel de l'amateur d'estampes (vol. Ib) zusammengestellt sind, vorausgesetzt wird.

In erster Linie war nun eine kritische Sichtung des vorhandenen Materials erforderlich: Den folgenden Auseinandersetzungen hätte fraglos ein kritisches Verzeichnis der Nielloabdrücke angefügt werden müssen. Es lag auch im Plane der Arbeit, nicht allein ein Verzeichnis, sondern sogar getreue heliographische Abbildungen aller echten Niellen zu veröffentlichen. Die Ausführung dieses Planes hat aber ein Hindernis gefunden, das denselben vorläufig aufzugeben und die Arbeit in dieser abgekürzten Form zu veröffentlichen zwang. Doch hoffe ich, das Verzeichnis bald liefern zu können, vielleicht begleitet von heliographischen Reproduktionen aller oder aller wichtigen Niellen und mit einer vollständigen Abhandlung über den Gegenstand.

Die bisher veröffentlichten Verzeichnisse können als eine Grundlage für die Forschung durchaus nicht dienen. Das neueste in Dutuits Manuel veröffentlichte Verzeichnis bietet zwar eine lange Reihe von Nachträgen zu den sehr unvollständigen und unkritischen Duchesnes, Passavants u. A., erfüllt aber zum grofsen Teil nicht die erste Forderung, die an einen derartigen Katalog zu stellen ist, dass Beschreibungen und Urteile auf Autopsie, auf dem selbständigen Studium der Originale beruhen. Die Beschreibungen genügen nicht zur Identifizierung der Darstellungen, die Zustände und ihre Reihenfolge sind häufig nicht erkannt worden, Abdrücke von verschiedenen Zuständen der gleichen Platte werden oft genug als verschiedene Platten beschrieben und dergl. mehr. Es sind viele ganz offenbare Fälschungen in das Verzeichnis aufgenommen, andere Blätter ohne Grund ausgeschieden worden, die sachlichen Bemerkungen, zum Teil auf Angaben Dritter beruhend, sind oft unrichtig oder unzulänglich. Nur durch direkte Vergleichung der einzelnen Exemplare mit einander in den Originalen oder getreuen, nicht retouchierten Photographien ist es möglich, das Verhältnis der einzelnen Abdrücke zu einander zu konstatieren. Das Studium der einzelnen Zustände der Abdrücke ist hier aber wichtiger, als bei irgend einer anderen Gruppe von Kupferstichen, da schon aus der Feststellung von Zuständen allein, wie wir sehen werden, wichtige Folgerungen für den Charakter der Abdrücke gezogen werden können. Duchesne hat häufig späte Abdrücke von vollständig ausgedruckten, mehrfach retouchierten Platten für ganz frühe Nielloabdrucke vor der Vollendung der Platte gehalten. Sehr selten ist in Dutuits Manuel der wirkliche Sachverhalt festgestellt worden, meist ist die Verwirrung nur noch vergröfsert worden. Nur die sorgfältigste Vergleichung aller Exemplare kann hier zu Resultaten führen. Allerdings auch so

kann nicht immer, zumal bei schlecht erhaltenen Abdrücken, die Vergleichung dieser so aufserordentlich feinen und minutiösen Arbeiten in Photographien ein sicheres Urteil ermöglichen.

Um eine sichere Grundlage für die Untersuchnng zu gewinnen, haben wir vor allem die modernen Fälschungen auszuscheiden und als solche kenntlich zu machen. Das persönliche Urteil und Stilgefühl allein kann nicht als ausschlaggebend gelten, es müssen durch Kennzeichnung der Merkmale, durch Gegenüberstellung charakteristischer Beispiele die Fälschungen als solche augenfällig gemacht werden.

In vielen Fällen macht es allerdings keine Schwierigkeiten, die Fälschungen von den echten Stücken zu unterscheiden. Fast alle Niellofälschungen sind in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts, meist in Venedig, entstanden;[1] sie lassen das geübtere Auge daher auch bald einige für den Kunststil der Zeit der Fälschung charakteristische Eigentümlichkeiten der Formen und der Technik erkennen.

Vor allem verrät sich der Künstler des beginnenden XIX Jahrhunderts durch die überlangen, schlanken Gestalten mit vollen und weichlichen Formen, durch die fliefsende, überreiche Gewandung, die manierierten Typen und dergl. In der Technik zeigen sich die Fälscher fast durchgängig von der Radiertechnik abhängig; gegenüber den körperhaften, bei aller Feinheit stets festen, mit einer gewissen Kraftanstrengung eingegrabenen Linien der echten Niellen, machen die Linien jener Fälschungen stets den Eindruck von Nadellinien; der etwas unbestimmte, flüchtige Zug der fast körperlosen, gleichmäfsig starken, eingeritzten Linien verrät die an die Führung der Radiernadel gewöhnte Hand. Den Fälschungen fehlt jene Sicherheit und Präzision in der Linienführung, welche den Stechern des XV Jahrhunderts auch in geringen Arbeiten eigentümlich ist; oder aber sie zeigen da, wo sie einmal die reine Grabstichelarbeit verwenden, eine Glätte und kalte Gleichmäfsigkeit der Schraffierungslagen, die erst eine Errungenschaft der routinierten Grabsticheltechnik des XVII und XVIII Jahrhunderts ist und von der sich die alte Technik charakteristisch unterscheidet.

Leicht verrät sich die Fälschung auch durch das Beiwerk, in der Bildung des Bodens, der Pflanzen, des Wassers, der Wolken, Häuser etc. Die echten Niellen zeigen, jede Stilgruppe für sich, eine durchgehende Übereinstimmung in diesen Einzelheiten. Nur selten haben die Fälscher selbst bei Kopien genauer auf diese Nebendinge geachtet, wie überhaupt die Mehrzahl der Fälschungen nicht einmal geschickte genannt zu werden verdienen.

Auf eine der geschicktesten und gelungensten Fälschungen mag hier noch besonders hingewiesen sein, auf das Blatt mit der Anbetung der Könige (Duch. 32) in viereckiger Form mit ausgezackten Rändern.[2] Auch jetzt noch, nachdem Fisher in seiner Introduction (p. 34ff.) dies Niello für eine Fälschung erklärt hat, wird dasselbe von vielen Forschern für echt gehalten.

Nicht, dass die Anbetung der Könige unter Niellen und Stichen kein Analogon findet, darf uns bestimmen, dieselbe für eine Fälschung zu halten, sondern die inneren Widersprüche, die Gegensätze zwischen der affektierten Ungeschicklichkeit und dem wirklichen Können des modernen Künstlers, das an einzelnen Stellen sich wahrnehmbar macht. In sehr geschickter Weise sind bis in alle Einzelheiten Formen,

---

[1]) Vergl. besonders Fisher, Introduction to a catalogue of the early italian prints in the British Museum. London 1886.

[2]) Abbildung häufig. Mit dem dreieckigen Aufsatze mit der Verkündigung abgebildet in Dutuits Manuel.

Kostüme, Landschaftsbildung und dergl. den florentinischen Miniaturen des frühen XV Jahrhunderts nachgeahmt, aber doch verraten den Fälscher die modernen Gesichtstypen, die ganz moderne Haarbehandlung, kleine charakteristische Abweichungen von dem Originaltypus in der Zeichnung der Bäume, des Hintergrundes mit den gehäuften Hügeln und dergl. An einzelnen Stellen entfernt sich die Faltenbildung von dem alten strengen Schema, ganz freie gewandt wiedergegebene Stellungen und Bewegungen treten in Widerspruch mit der Ungeschicklichkeit der Komposition und der Bewegungen im allgemeinen; ferner muss die Zusammenstellung des Jünglings, der das Pferd hält, mit dem Engel und eine Reihe von Merkwürdigkeiten der Tracht Bedenken erregen. Vor allem aber scheint mir die sehr geschickte, aber sehr trockene Technik mit ihren tief eingegrabenen glatten Hintergrundschraffierungen durchaus modernen Charakters.

Von der Platte sind nicht weniger als sechs Abdrücke auf modernem Papier in grauschwarzer moderner Druckerfarbe bekannt, das Exemplar des Berliner Kabinets allein ist auf altem Papier mit einer der alten ähnlichen Farbe gedruckt. Wenn wirklich schon Zani dies Blatt in Casa Martelli in Florenz gesehen hat (das Exemplar, das jetzt der Sammlung Malcolm angehört?), so ist doch damit die Echtheit noch nicht erwiesen. Man hat immer schon Gefallen daran gefunden, zu fälschen und die Kenner zu täuschen. Scheint nicht auf unserem Blatte der geschickte Fälscher selbst aus den kleinen urmodernen Vollmondgesichtchen, die er auf dem Plattenrande eingekratzt hat, auf die aber merkwürdiger Weise noch niemand geachtet zu haben scheint, den Gläubigen wie den Zweifler verschmitzt anzulächeln?

Im allgemeinen fasst man seit Zani und Duchesne unter dem Begriffe »Niellen« zusammen sowohl die Nielloplatten, Silberplatten, auf denen die eingegrabenen Linien der Zeichnung mit Niellomasse ausgefüllt sind, als auch die Schwefelabgüsse, die von solchen Platten, bevor die Linien mit der Niellomasse ausgefüllt waren, und die Papierabdrücke, die von den Schwefelabgüssen oder von den Platten selbst genommen worden sind. Man hat aber fast immer auch diejenigen Papierabdrücke, die von gravierten Platten ähnlicher Art, die *nicht* dazu bestimmt waren, mit Niello versehen zu werden, sondern die zu dem ausschliefslichen Zwecke des Abdruckes hergestellt worden sind, zu den »Niellen« gerechnet und in die Verzeichnisse aufgenommen, teils aus Unkenntnis, oder weil man die Unterscheidung nicht durchzuführen im Stande war, teils auch wegen ihrer unleugbaren stilistischen und technischen Verwandtschaft mit den Abdrücken von wirklichen Niellen, wegen des gleichen Formates, der gleichartigen Darstellungen und dergl. mehr. Wir können diese Abdrücke »nielloartige Stiche« nennen. Duchesne hat in seinem Kataloge diese zwei Arten von Abdrücken überhaupt nicht unterschieden, spätere Forscher haben dagegen nur eine ganz kleine Anzahl von Abdrücken als wirklich von Nielloplatten herrührend anerkennen wollen. Ein Versuch der Unterscheidung der beiden Gruppen von Papierabdrücken soll weiter unten mitgeteilt werden.

Für unsere vorliegende Untersuchung, die sich nicht mit der Graviertechnik oder der Niellierkunst als solcher beschäftigt, sondern mit der Technik des *Abdruckens* von gravierten Platten, kommen die niellierten Silberplatten, von denen uns eine grofse Anzahl erhalten ist, nur in Betracht, insoweit sie im einzelnen in direkter Beziehung zu den Abdrücken stehen, und soweit wir das Studium ihrer Technik und

der verschiedenartigen Verwendungen der Arbeiten für die Erkenntnis des Charakters und der Herkunft der Abdrücke heranzuziehen haben. Das Verzeichnis in Dutuits Manuel beschreibt nur einen kleinen Teil des aufserordentlich umfangreichen und überall hin zerstreuten Vorrates an niellierten Silberplatten, die in öffentlichen und privaten Sammlungen aller Art aufbewahrt werden, unter denen sich aber leider nur sehr wenige Stücke von zweifelloser Echtheit und von künstlerischem Werte befinden.

Wir haben uns zunächst mit den Schwefelabgüssen zu beschäftigen, die von Nielloplatten vor dem Einschmelzen der Niellomasse in die Linien, genommen wurden, und von denen uns eine kleine Anzahl erhalten geblieben ist.

Man hat bisher die Herstellung der Schwefelabgüsse von Nielloplatten stets als einen Notbehelf der Nielloarbeiter zur Reproduktion der Gravierung aufgefasst, als eine Vorstufe der Entdeckung der Technik, von der Platte auf Papier vermittelst der Druckerschwärze Abdrücke zu nehmen. Man stritt überhaupt nur darüber, ob man (d. h. Finiguerra) von den Schwefelabgüssen gleich zu den Papierabdrücken von der Silberplatte selbst übergegangen sei oder ob man die ersten Papierabdrücke von dem Schwefelabgusse abgezogen und erst dann die Platte selbst dafür in Verwendung genommen habe. Man fragte: wozu brauchte man noch von Schwefelabgüssen die Abdrücke zu nehmen, wenn man einmal den Papierabdruck gefunden hatte, wozu hatte man dann überhaupt noch die Schwefelabgüsse nötig?

Hat man nun aber wirklich nur deshalb die Schwefelabgüsse angefertigt, weil man den Papierabdruck nicht kannte? Ich glaube, eine aufmerksame Betrachtung der Schwefelabgüsse und ihres künstlerischen Eindruckes giebt die einfachste und, wie mir scheint, allein richtige Antwort auf diese Frage. Es lässt sich wohl nur durch die Voreingenommenheit erklären, mit der auch kunstverständige und geschmackvolle Männer diesen Gegenstand in tendenziöser Weise behandelt haben, dass noch niemand bisher auf den künstlerischen Wert der Schwefelabgüsse aufmerksam geworden ist, dass niemand bemerkt hat, wie unendlich viel näher ein Schwefelabguss im künstlerischen Eindrucke dem Original-Niello kommt als der Papierabdruck, nicht allein deshalb, weil der Schwefelabguss die Zeichnung im Sinne des Originals, der Papierabdruck immer gegenseitig wiedergiebt,[1]) sondern vor allem durch die Feinheit und Schärfe in der Wiedergabe auch der feinsten Linien und durch die Wirkung der schwarzen Farbe auf dem Grunde des silbrig-gelben Schwefels. Man betrachte einen Schwefelabguss und vergleiche ihn mit dem vorzüglichst gelungenen und erhaltenen Papierabdrucke, und man wird ohne weiteres zugeben, dass nie und nimmer durch einen Abdruck auf Papier eine so feine, scharfe und dabei künstlerisch vollendete Wiedergabe einer Nielloplatte zu erreichen ist, wie durch den Schwefelabguss. Der feine Schwefel, ebenso wie der feine Formsand des Negatives, schmiegt sich in die kleinsten Fugen, in die feinsten Linien der Gravierung ein und füllt sie vollständig und scharf aus, er giebt ein absolut getreues Abbild des Originales. Auf dem weichen und gefeuchteten Papier zerfliefst die Farbe stets ein wenig, die Struktur des Papiers ist ungleichmäfsig und nimmt die Feuchtigkeit nicht gleichmäfsig in sich auf; die Druckerschwärze liefs sich, damals wenigstens, nicht gleichmäfsig verteilen und die

[1]) Es braucht wohl nicht bemerkt zu werden, dass auch die Papierabdrücke von den Schwefelabgüssen, die ja die Zeichnung gleichseitig mit der Originalplatte zeigen, die Darstellung im Gegensinne des Originals wiedergeben, ebenso wie die Abdrücke von der Platte selber. In Dutuits Manuel ist man sich auch über diesen einfachsten Gegenstand nicht klar geworden.

notwendige Stärke des Druckes nicht genau bemessen. Mehr oder weniger drucken immer einzelne Stellen zu stark, andere lassen ganz aus und dergl. mehr. Die überflüssige Druckerschwärze färbt fast immer auch den Papiergrund zwischen den Linien, die erhaben ausgedruckten dunklen Linien beschatten die hellen Zwischenräume zwischen ihnen. Wer will endlich die künstlerische Wirkung des Papiers der des feinen Schwefels gleichstellen?



Abb. 1. Die Krönung Mariae.
Schwefelabguss von einer Nielloplatte
(British Museum).

Ob man nun den Handgriff, von gravierten Platten auf Papier Abdrücke zu machen, kannte oder nicht, ist also für die Frage der Schwefelabgüsse gleichgültig; man fertigte dieselben ihrer gröfseren Feinheit und Treue und des höheren künstlerischen Wertes halber an und wird sie den Papierabdrücken vorgezogen haben, auch wenn man sie sehr wohl herzustellen verstand.

Von dem Negativabguss, den man über der Originalgravierung hergestellt hatte, konnte man nun beliebig viele Schwefelabgüsse nehmen, während die Platte selbst nielliert und dem Besteller ausgehändigt war, man konnte aber auch von einem der Schwefelabgüsse wieder Papierabdrücke nehmen, alles dies ohne die Originalplatte zu schädigen.

Man hat die Möglichkeit, von Schwefelabgüssen Papierabdrücke nehmen zu können, überhaupt leugnen wollen; Schuchard hat (Archiv für die zeichnenden Künste IV 1858 p. 73 ff.) durch praktische Versuche die Möglichkeit nachgewiesen. Es hätte wohl auch der Hinweis auf die Capillaritätserscheinung genügt, vermöge deren feuchtes Papier die Druckerschwärze aufsaugen würde auch ohne Druck, sobald es nur mit ihr in genügend nahe Berührung gekommen. Es lassen sich auch von unseren Papierabdrücken eine ganze Reihe mit gröfster Wahrscheinlichkeit als Abdrücke von Schwefel-

abgüssen bezeichnen. Nicht allein weisen die häufigen Brüche der Abdrucksform, die sich auf dem Papiere wiederabdrucken, darauf hin, dass die Papierabdrücke von einer aus zerbrechlichem Stoffe hergestellten Form genommen seien, da ja Metallplatten solchen Zufällen nur in den seltensten Fällen ausgesetzt sind und dann wegen der Verbiegungen kaum mehr einen Abdruck zulassen, und eine vor der Niellierung zerbrochene Nielloplatte überhaupt unbrauchbar wird, neu hergestellt werden muss; auch die charakteristischen Merkmale des Abdruckes, die wenig gleichmäfsigen, auslassenden, aus einer Reihe von verschieden grofsen Punkten gebildeten Linien, lassen mit einer gewissen Bestimmtheit derartige Abdrücke als von Schwefeln herrührend erkennen.

Nielloplatten sind, sobald es sich um feine sorgfältige Arbeit handelte (und nur solche lohnte es sich durch Abdruck zu vervielfältigen), hochgeschätzt und hochbezahlt worden, dafür sprechen die Preise die einem Francia, einem Finiguerra gezahlt worden, deutlich genug. Die Niellatoren werden sicher nicht die aufserordentlich kostbare mühsame, zarte Arbeit der Gravierung durch die Herstellung von Abdrücken von der Originalplatte selber haben beschädigen wollen. Das Abdrucken greift die Platte aber aufserordentlich an, die feinsten Linien verschwinden schon nach einer geringen Anzahl von Abdrücken. So hat z. B. die nicht niellierte Pax mit der Bekehrung Pauli im Bargello, von der im vorigen Jahrhunderte und in unserem eine Anzahl von Abdrücken genommen worden sind, einen grofsen Teil ihrer Feinheit durch diese Abdrücke eingebüfst. Es scheint mir daher sehr wahrscheinlich, dass auch die Nielloabdrücke auf Papier zum gröfsten Teile von den Schwefelabgüssen genommen wurden, die also somit einen doppelten Zweck erfüllten.

Die Annahme, die Niellatoren hätten Schwefelabgüsse von der noch nicht ganz vollendeten Platte genommen, um sich von dem Stande der Arbeit zu überzeugen, hat schon Schuchardt[1]) mit vollem Rechte als durchaus unzutreffend bezeichnet. Durch Einschwärzen der Platten konnten die Niellatoren viel einfacher und sicherer ein Bild von dem Stande der Arbeit gewinnen, wenn sie überhaupt eines derartigen Hülfsmittels bedurften. Da die Platte vor dem Niellieren in Asche ausgekocht und sorgfältigst gereinigt wurde, konnte die Schwärze dem Einschmelzen der Niellomasse nicht hinderlich sein, wie man, ebenfalls irrig, angenommen hat.

Die Schwefelabgüsse sind als vorzügliche Nachbildungen der vollendeten Platten, hergestellt worden und haben als solche eine hohe Wertschätzung und vielfache Verwendung gefunden.

In sein Libro dei ricordi[2]) trägt Alesso Baldovinetti, der mit dem Kupferstich in mehr als einer Beziehung in Verbindung zu stehen scheint, unter dem 23. Juli 1449 ein: »Riceve da Bernardo d'Agabito de' Ricci un pugnaletto in vendita, del quale »pugnale gli debbe dare uno zolfo di Maso di Tommaso Finiguerri tornito a sue spese, »per grossi 6 d' argento, ossiano L. 1. 13.« Dies wichtige Dokument zeigt uns, dass Schwefelabgüsse geschätzt, gesucht und bezahlt wurden. Schwefelabgüsse fertigte der Meister der Nielloarbeit also nicht nur an, um eine Erinnerung an sein Werk zurückzubehalten, er konnte sie auch im Handel verwerten.

Eine Reihe von Schwefelabgüssen mit Darstellungen aus dem alten und dem neuen Testament, die jetzt im British Museum und in der Sammlung Rothschild in Paris aufbewahrt werden, stammen von einem Tragaltare der Camaldulenser-Convents-

[1]) Archiv für die zeichnenden Künste IV (1858) p. 52 Anm. 4.

[2]) »Estratto« herausgegeben 1868 von Giovanni Pierotti, das Original ist jetzt leider verloren!

kirche bei Florenz. Man verwendete also auch die Schwefelabgüsse selber als Schmuckstücke.

Wir wissen, wie hoch Zeichnungen bedeutender Künstler geschätzt und gesucht wurden, vor allem als Studienmaterial von den Jüngeren und auch besonders von den weniger Tüchtigen als Hülfsmittel und als Vorlagen für ihre selbständigen Arbeiten. Wir könnten das schon allein daraus entnehmen, dass öfters einem bedeutenden Künstler nur der Auftrag, die Zeichnung für ein Werk anzufertigen, übertragen wurde, die Ausführung desselben aber einem anderen, weniger bedeutenden, weniger beschäftigten und deshalb wohl auch weniger anspruchsvollen. Für die Entstehung der Schwefelabgüsse und der Papierabdrücke wie der Kupferstiche in Italien überhaupt ist dies ein Moment von ganz besonderer Wichtigkeit. Die Vervielfältigung der Zeichnung, der Originalcomposition hat also hier in erster Linie den Zweck als Vorlage, zum Studium zu dienen, nicht sowohl als selbständiges Bild wie im Norden. Dass diese Nachbildungen im Kreise der Künstler bleiben, in demselben sich aber weithin verbreiten, erklärt so viele Eigentümlichkeiten des italienischen Kupferstiches und auch der italienischen Kunst überhaupt und ihrer Verbreitung im Auslande.

Wie die Zeichnung zu einer vorzüglich gelungenen und besonders erfolgreichen Arbeit ausgenützt wurde für Studien und Wiederholungen in und aufserhalb der Werkstatt des Meisters, dafür bietet uns ein charakteristisches und lehrreiches Beispiel die berühmte Pax selber, die den Ausgangspunkt aller Untersuchungen über die Niellen gebildet hat, die Pax aus S. Giovanni, die jetzt im Bargello bewahrt wird, und die seit Gori und Zani dem Maso Finiguerra zugeschrieben wurde, bis Milanesi nachwies, dass diese Zuteilung unbegründet sei. Aufser der niellierten Silberplatte, die, wie bekannt, die Krönung Mariae darstellt, existieren nicht weniger als zwei Schwefelabgüsse (im British Museum [vergl. Abb. 1] und beim Baron Edm. v. Rothschild in Paris), drei Papierabdrücke (zwei in Paris, der von Zani entdeckte und der im Arsenal von Dumesnil gefundene, und ein dritter bisher ganz unbekannt gebliebener in der Sammlung Malcolm in London) und endlich eine ganz freie Kupferstichcopie, von der später die Rede sein wird. Zani zweifelte nicht daran, dass der Papierabdruck der Bibliothèque nationale und der Schwefelabguss, der damals Durazzo gehörte, von der Platte der florentiner Sammlung stammten und glaubte so einen schlagenden Beweis für die Richtigkeit der Vasarischen Erzählung gefunden zu haben. Er war allerdings nicht im Stande ohne Vergleichung der Originale mit einander oder mit Photographien, den Thatbestand sicher festzustellen. Man stritt dann viel darüber, ob der Papierabdruck von der Platte selber oder von dem Schwefelabgusse genommen sei. Der gründliche und gewissenhafte Dutuit machte zuerst (in seinem Aufsatze im l'Art von 1884) auf die Abweichungen des Papierabdruckes von dem Schwefelabgusse und beider wieder von der Silberplatte aufmerksam. Er half sich über diese Schwierigkeiten mit der Annahme hinweg, dass der Schwefelabguss und der Papierabdruck von verschiedenen Zuständen der Pax genommen seien. Es ist schon oben darauf hingewiesen worden, dass die Abgüsse von Nielloplatten nicht vor der Vollendung derselben, gewissermafsen als Probedrucke, sondern dass sie als wirkliche Reproduktionen der vollendeten Arbeit angefertigt wurden. Der Schwefelabguss beim Baron von Rothschild befindet sich in einem sehr schlechten Zustande der Erhaltung, der die Vergleichung mit der etwas verkleinerten Photographie der Platte sehr erschwert, so dass das Resultat vorläufig als zweifelhaft hingestellt werden muss, der Papierabdruck der Bibliothèque nationale zeigt aber Arbeiten, die auf der Platte fehlen, so dass er von derselben oder von einem Abgusse der Pax nicht wohl herrühren kann. Allerdings bleibt die, abgesehen von einer Reihe von Ab-

weichungen, sehr genaue Übereinstimmung immerhin bemerkenswert. Ganz fraglos von einer anderen Platte rührt der Schwefelabguss des British Museum her (vergl. Abb. 1), welcher eine ganz aufserordentlich feine, sorgfältige Arbeit zeigt. Eine ganze Reihe wesentlicher Abweichungen beweisen, dass derselbe nicht von der Pax des Bargello sondern von einer, allerdings ebenfalls bewunderungswürdig genauen und sorgfältigen Wiederholung genommen ist. So zeigt z. B. der Boden, auf dem der Thron steht, unter den Füfsen Christi Schraffierungen, die in der Pax fehlen, die drei Falten am Ärmel des heiligen Augustinus haben eine ganz andere Form als in der Silberplatte, der Saum des Mantels Christi ist mit Runden verziert, die in der Pax fehlen, besonders auch die Gesichter scheinen anderen Ausdruck zu haben als dort.

Die beiden Papierabdrücke in Paris (aus der Bibliothèque de l'Arsenal) und derjenige der Sammlung Malcolm kennzeichnen sich leicht als Abdrücke von genauen aber ungleich geringeren, roheren Kopien. Noch viel weniger genau ist in dem Kupferstiche, der in der Mitte von Darstellungen aus dem Leben Mariae, die Krönung Mariae aufweist, der aus der Sammlung Durazzo stammt und 1870 mit der Sammlung Drugulin[1]) (wohin?) verkauft worden ist, die berühmte Pax kopiert worden.

Es haben sich also wenigstens fünf Wiederholungen derselben Darstellung erhalten, mindestens viermal ist die Pax in Niello kopiert worden, da sowohl die drei Papierabdrücke wie ja natürlich auch der Schwefelabguss des British Museum von Nielloplatten herrühren.

Nach der Pax, die in der Kirche sorgfältig aufbewahrt und nur bei der heiligen Handlung zum Vorschein kam, konnten diese Kopien gewiss nicht angefertigt werden, sondern eben nach den Schwefelabgüssen und Papierabdrücken von ihnen. Dies war also offenbar der Zweck jener Abdrücke, nicht etwa blofs den Wunsch des Meisters den Fortschritt seiner Arbeit zu beobachten oder das sentimentale Verlangen, eine Erinnerung an seine teure Arbeit zu bewahren. Von einem Werke von besonderer Vortrefflichkeit mochte wohl mancher weniger selbständige Nielloarbeiter eine so genaue Nachbildung zu besitzen wünschen, an einer solchen Arbeit konnten die Lernenden ein vortreffliches Muster haben, der Meister konnte den ganz natürlichen Wunsch haben, dieselbe Arbeit für andere zu wiederholen oder durch seine Gesellen wiederholen zu lassen; da mochten auch andere Kirchenvorstände, die die schöne Arbeit bewundert hatten, eine gleiche Pax für ihre Kirche wünschen. So machte man in der gleichen Werkstatt oder wohl auch in verschiedenen eine ganze Reihe von Nachbildungen, von denen man dann, vielleicht auch wenn sie nicht besonders gelungen waren, Abdrücke in Schwefel oder auf Papier nahm; und wer weifs wie viele Platten, Schwefelabgüsse und Papierabdrücke genau der gleichen Komposition existiert haben mögen!

Ein zweites, ähnliches Beispiel bieten der Schwefelabguss und die Papierabdrücke einer Pax mit der Darstellung der Madonna mit dem Kinde und weiblichen Heiligen. (Schwefelabguss im Brit. Mus. Dutuit 23, Papierabdr. Duch. 53 u. 54, Dut. 182—84.)

Dies ist nun alles so natürlich, dass es überflüssig scheinen könnte, so viele Worte darüber zu verlieren, wenn man nicht bisher dies alles aufser Acht gelassen und mit aller Gewalt in den verschiedenen erhaltenen Abgüssen und Abdrücken verschiedene Zustände derselben Arbeit in verschiedenen Stadien ihrer Vollendung nachzuweisen gesucht hätte, wenn man nicht seit Vasari alle möglichen merkwürdigen Zufälle zur Erklärung dieses einfachen Vorganges zu Hülfe gerufen hätte. In der Werkstatt des

[1]) Abbildung im Verkaufskatalog der Sammlung. Vergl. über denselben Archivio storico dell' Arte VI (1893) p. 392 u. 399.

Matteo Dei, des Finiguerra und anderer mehr arbeitete man gewiss nicht anders als Perugino, als Raffael, als Rubens in ihren Werkstätten arbeiten liefsen, die Kopien anfertigten, so lange solche eben Absatz fanden. — Der künstlerische Wert der Originalarbeit wird dadurch um nichts geringer.

Wir haben also aus diesen Betrachtungen zu entnehmen, dass die Schwefelabgüsse nicht ein Notbehelf vor der Kenntnis der Papierabdrücke, vor der »Entdeckung« des Kupferstich-Abdruckes, nicht eine »tedious operation«, wie Fisher sagt, waren, sondern dass sie als künstlerisch und technisch vorzüglichste, den Papierabdrücken weit überlegene Reproduktionen von Nielloplatten hergestellt worden sind; eine Folgerung die, wie mir scheint, nicht allein uns über die Niellofrage wesentlich aufklärt, sondern auch für die Erkenntnis der Ursprünge und der Entwickelung des italienischen Kupferstiches von Bedeutung ist.

Die erste und wichtigste Frage, die wir bei der Betrachtung der Papierabdrücke, die uns überall in den Sammlungen, in den Katalogen u. dergl. als »Niellen« vorgeführt werden, zu beantworten haben ist die: welche der erhaltenen Papierabdrücke rühren von wirklichen Nielloplatten her, und wie unterscheiden sich überhaupt Nielloabdrücke von gewöhnlichen Kupferstichen?

Duchesne hat in seinem Katalog alle Blätter kleinen Formates und ähnlichen Charakters als Niellen beschrieben, Passavant hat ganz kritiklos das Verzeichnis Duchesnes und die Verwirrung vermehrt; man ist schliefslich dahin gekommen, dass man in Sammlungen und Katalogen einfach jeden Stich kleinen Formates Niello nennt! In dem Kreise der englischen Amateure regte sich zuerst der Widerspruch gegen diese kritiklose Anordnung. Das Verzeichnis in Dutuits Manuel hätte hier vor allem die Aufgabe gehabt, eine Unterscheidung durchzuführen; man ist jedoch über einige Einzelbemerkungen dort nicht hinausgekommen. Und doch ist eine prinzipielle Unterscheidung der wirklichen Nielloabdrücke von den »nielloartigen Stichen«, von den Stichen, die in Formen und Charakter jenen ähnlich sind, aber nicht von Platten genommen sind, die für die Niellierung bestimmt waren, sondern von solchen Platten, die gleich von vorn herein *für den Abdruck* hergestellt worden sind, als Grundlage für die Untersuchung ein unbedingtes Erfordernis; allerdings begegnet aber die Durchführung dieser Unterscheidung zwischen Nielloabdrücken und nielloartigen Stichen grofsen Schwierigkeiten.

Man ist schon seit langer Zeit auf eine Reihe von äufseren Merkmalen aufmerksam geworden, an denen man die wirklichen Nielloabdrücke erkennen zu können glaubte. Man bemerkte ganz richtig, dass auf Abdrücken von Platten (oder von Abgüssen), die nicht für den Abdruck bestimmt waren, die Schriften natürlich rückläufig, die Bewegung u. dergl. gegenseitig sich zeigen müssen; ebenso hielt man Angaben von Nagellöchern zur Befestigung der Platte für ein sicheres Merkmal der Nielloabdrücke. Ein ganz sicheres, aber nur negatives Merkmal ist merkwürdiger Weise bisher ganz unbeachtet geblieben: Wenn wir von einer Darstellung Abdrücke von der ganz ausgedruckten, oder gar von der aufgearbeiteten, retouchierten Platte finden, so beweist dies doch, dass die Platte jedenfalls nie nielliert worden, sondern ganz für den Abdruck verwendet worden ist, und ferner aber auch, da diese Fälle sehr häufig und gleichartig sind, dass diese Platten überhaupt nicht für die Niellierung, sondern für den Abdruck angefertigt sind. Es versteht sich, dass hier nicht Ab-

druckszustände *vor* der Vollendung der Platte gemeint sind, sondern Veränderungen, Retouchen, Aufarbeitungen, die nach teilweiser Ausnützung der Platte durch den Abdruck sich nötig gemacht haben. Die Vergleichung der einzelnen Exemplare der Abdrücke mit einander gewinnt hierdurch, wie man sieht, noch eine besondere Bedeutung, da alle Abdrücke, von denen Exemplare mit derartigen Retouchen sich finden, schon allein dadurch sich als nicht von Niellen herrührend, als Abdrucksstiche kennzeichnen. Duchesne hat, von seiner Idee, ausschliefslich Nielloabdrücke vor sich zu haben, ausgehend, merkwürdiger Weise oft ganz gegen den Augenschein solche ganz späten, ausgedruckten, mehrfach retouchierten Zustände für Probedrucke vor Vollendung der Platte erklärt; nur selten haben seine Nachfolger den wirklichen Sachverhalt klargestellt. Ein Zweifel über das wirkliche Verhältnis der Zustände zu einander kann aber bei genauer Vergleichung absolut nicht bestehen bleiben. In manchen Fällen kann man in den verschiedenen Exemplaren die Platte von ihrem ursprünglichen Zustande durch drei verschiedene Retouchen verfolgen. Diese Platten nutzten sich eben sehr schnell durch den Druck ab und erforderten schon nach einer ganz kleinen Anzahl von Abdrucken eine Aufarbeitung besonders der feineren Linien, die dann natürlich ohne Veränderungen nicht zu bewerkstelligen war.[1])

Wenn wir nun solche ausgedruckten und retouchierten Zustände auch bei Abdrücken mit rückläufiger Schrift und gegenseitigen Bewegungen feststellen können, so muss uns dies veranlassen, rückläufige Schriften und linkshändige Bewegungen nicht für ein unbedingt sicheres Kennzeichen der wirklichen Nielloabdrücke halten zu wollen. Gewiss können Abdrücke mit *recht*läufiger Schrift nicht von Nielloplatten herrühren, weil man sicher auf einer kostbaren, sorgfältig gearbeiteten Nielloplatte keine rückläufigen Inschriften angebracht haben wird. Wenn man rechtläufige Schrift auf der Platte einzugravieren hatte, wird man sich gewiss nicht die unnütze Mühe gemacht haben, die Schrift rückläufig zu stechen, wie dies beim Abdrucksstich nötig war. Dagegen können die rückläufigen (also rechtläufig in die Platte gestochenen) Inschriften in Abdrucksstichen sehr wohl in der Nachlässigkeit oder Bequemlichkeit des ein Original oder die Vorzeichnung allzu genau und gedankenlos kopierenden Stechers ihren Grund haben. Derartige Irrtümer finden sich ja häufig genug auf Kupferstichen.[2]) So zeigt z. B. der bei Duchesne 304 beschriebene Abdruck mit der Darstellung der

[1]) Die durch Abnützung der Platte entstandenen Schwächen im Abdrucke sind natürlich wohl zu unterscheiden von solchen, die in dem mangelhaften Abdruck (ungleichmäfsiger Verteilung der Farbe und des Druckes) einer ganz frischen Gravierung ihren Grund haben. Die Unterscheidung kann kaum je Schwierigkeiten machen, da in ersterem Falle die feineren Linien gleichmäfsig auf der ganzen Fläche im Abdrucke verschwinden, während in letzterem Falle an einzelnen Stellen auch die stärkeren Linien auslassen, an anderen aber auch die allerfeinsten ganz scharf sich abdrucken. Während die Schwächen im Abdruck, die von der Ausnützung der Platte herrühren, beweisen, dass der Abdruck nicht von einem Niello genommen ist, sind solche Ungleichmäfsigkeiten im Abdruck gerade ein charakteristisches Merkmal der Abdrücke von wirklichen Niellen oder Schwefelabgüssen.

[2]) Wohl zu beachten ist, dass die Inschriften auch oft ohne Rücksicht auf die Richtung der Schrift so angeordnet sind, dass sie von dem Gesichte oder der Hand der Person, welche das Inschriftband hält, ausgehen (vergl. z. B. Taf. I, 6); ganz ähnlich wie dies in ganz naiver Weise auch die alten griechischen Vasenmaler thaten. So ist z. B. auf dem Stiche Duchesne 170, Johannes der Täufer (Abb. im Handbuche von Lippmann) die Inschrift nur scheinbar rückläufig, sie geht von der Hand des Johannes, der das Band hält, aus. Durch einen Abdruck von der ausgedruckten und retouchierten Platte (im British Museum) wie durch die Technik erweist sich dieser Stich als von einer für den Abdruck bestimmten Platte herrührend.

Fortuna rückläufige Schrift, obwohl Abdrücke von dieser Platte in ganz ausgedrucktem und retouchirtem Zustande beweisen, dass dieselben keine Nielloabdrücke sind. Ebenso finden wir verschiedene Zustände von Stichen mit gegenseitig dargestellten Bewegungen, die durch diese Zustände und in einigen Fällen auch noch durch die rechtläufige Schrift sich als gewöhnliche Abdrucksstiche kennzeichnen.

Bei Abdrucksstichen, die, wie dies sehr häufig der Fall ist, nach wirklichen Nielloplatten kopiert sind, mochte man wohl auch hierin den Eindruck des Nielloabdruckes hervorrufen wollen, da solche Nielloabdrücke in den Werkstätten als ein begehrtes Hülfs- und Studienmittel besser Absatz fanden.

Mit Sicherheit ist ferner die Möglichkeit, dass die Abdrücke von für die Niellierung bestimmten Platten genommen seien, auszuschliefsen bei einer kleinen Gruppe von Ornamentstichen, die entweder nur das halbe Muster darstellen, die eine Seite eines aus zwei korrespondierenden Hälften bestehenden Ornaments, oder welche auch die plastisch auszuführenden Teile des Gegenstandes im Abdrucke zeigen (z. B. Duch. 371, 379, 394, 398). (Vergl. Taf. II, 9 u. Abb. 7.) Ganz offenbar haben wir hier wirkliche Ornamentstiche vor uns, Gravierungen, die für den Abdruck angefertigt wurden, um Goldschmieden als Vorlagen zu dienen.[1])

Als ein sicheres Kennzeichen für die Herkunft der Abdrücke von Nielloplatten hat man auch die Andeutungen von Nagellöchern, die zur Befestigung der Platte auf dem mit ihr zu verzierenden Gegenstande dienten, auf den Abdrücken betrachten wollen. Allerdings kann man in manchen Fällen aus dem Abdrucke wirklicher Löcher in der Platte, die sich dann im Abdrucke als tief ausgedruckte weifse Erhebungen des Papiers kenntlich machen müssten, oder starker runder Vertiefungen in der Platte oder im Schwefelabgusse, die im Abdrucke dann stark ausgedruckte schwarze Runde bilden müssen, mit grofser Wahrscheinlichkeit den Schluss ziehen, dass wir einen Nielloabdruck vor uns haben. Es wurden jedoch auch in Abdrucks(Ornament)stichen, die nach Niellen genau kopiert waren, und die für die Ausführung von Niellen als Vorbilder dienen sollten, von dem Stecher die Stellen, an denen dann auf dem Originale die Löcher eingeschlagen werden sollten, in ganz ähnlicher Weise angegeben und ornamentiert (vergl. Abb. 6). Andererseits konnten aber auch die Abgüsse und Abdrucke von der Nielloplatte genommen werden, bevor die Löcher ausgearbeitet waren; und vollends waren zur Befestigung der Platte Löcher nicht unbedingt erforderlich, man konnte die Nielloplatte eben so gut durch Falze auf dem Gegenstande befestigen.

Es kann demnach weder aus dem Fehlen der Löcher noch aus dem Vorhandensein derselben auf den Abdrücken ein *sicherer* Schluss auf die Herkunft des Abdruckes von einer Niello- beziehentlich von einer Abdrucksplatte gezogen werden.

Man sieht also, aus den äufseren Kennzeichen lassen sich keine sicheren Beweise für die Herkunft der Abdrücke von Nielloplatten entnehmen, wohl aber lässt sich durch dieselben eine grofse Anzahl von Abdrücken mit Sicherheit aus der Zahl der Nielloabdrücke ausscheiden und als gewöhnliche Abdrucksstiche erweisen.

Aus der Untersuchung der Technik und ihrer Unterschiede allein können wir, meines Erachtens, sichere und lehrreiche Kennzeichen zur Unterscheidung der beiden Gruppen gewinnen.

---

[1]) Mit dieser Gruppe dürfen natürlich nicht vermischt werden einige Abdrücke von Nielloplatten, die auch die Umrahmung der Darstellung im Abdrucke zeigen, deren Originalplatte (weil nach einem Original mit plastischer Umrahmung kopiert) auch die Umrahmung in Niello ausgeführt zeigte. (D. 54. Brit. Mus., *nicht* in Metallrahmen, wie Dutuit [No. 183] sagt.)



NIELLODRUCKE DES XV JAHRHUNDERTS

Florentinisch: 1. Musizierende Amoretten mit Hund. Unbeschr. (Florenz. Bibl. Marucelliana). 3. Amor einen Kranz haltend. Dut. 477 (Berlin. Kupf.-Kab.). 5. Drei Sänger. D. 288 (London. Brit. Mus.). 8. Jüngling von einem Löwen überfallen. D. 283 (Paris. Samml. Dutuit). 9. Jüngling an einen Baum gefesselt. D. 318 (Berlin. Kupf.-Kab.). 10. Mann von einer Frau gefesselt. D. 310 (Paris. Bibl. Nat.). 11. Amor auf einem Sockel. Dut. 400 (Berlin. Kupf.-Kab.). 6. (florentinisch?) Frau mit Kranz und Schriftband. Dut. 444 (Berlin. Kupf.-Kab.).

Bolognesisch: 2. Aufsteigendes Ornament. D. 334 (Pavia. Samml. Malaspina). 4. Halbfigur der Madonna. D. 38 (London. Brit. Mus.). 7. Wappen mit zwei Putten als Schildhaltern. Dut. 610 (Berlin. Kupf.-Kab.).

δ



Um die Linien einer Gravierung in Silber mit der Niellomasse ausfüllen zu können, müssen diese eingegrabenen Linien eine gewisse Tiefe und Schärfe der Ränder besitzen, sie müssen vor allem scharf von einander getrennt sein, in gewissen Abständen von einander stehen, damit jede Furche für sich ausgefüllt werde und nach der Vollendung klar sich scheide von der nebenstehenden. Die erhaltenen guten Nielloplatten und die Schwefelabgüsse zeigen bei aller Feinheit und Enge der Linien eine ganz aufserordentliche Schärfe und Klarheit der einzelnen Linien, die sich ganz scharf von einander sondern und tief und mit klaren, scharfen Rändern eingegraben sind. Bei geringeren, nachlässiger gearbeiteten Platten sucht man sich die Arbeit durch Vergröfserung der Abstände der Schraffierungslinien von einander und Verdickung derselben zu erleichtern; stets aber bleibt, wenn man nicht etwa, wie das häufig geschah, ganze Flächen des Hintergrundes und dergl. mit Niello ausfüllen wollte, jede einzelne Linie scharf von der anderen getrennt. Dies Erfordernis bedingt nun eine grofse Regelmäfsigkeit in der Führung der langen, meist ohne Unterbrechnng fortlaufenden Linien besonders der Hintergrundsschraffierungen. Diese Klarheit, Schärfe und Regelmäfsigkeit der Linien bilden also das charakteristische Kennzeichen der Niellotechnik, weil sie eben durch die Natur derselben gefordert sind.

Untersuchen wir nun an der Hand dieser Beobachtungen unseren Vorrat von »Niellen«, so sondert sich uns sogleich eine ziemlich umfangreiche Gruppe von Abdrücken aus, die ebenso sehr wie sie sich charakteristisch von den anderen Abdrücken unterscheiden, so sehr mit der Technik, die wir in Platten und Schwefelabgüssen beobachteten, übereinstimmen. Wir bemerken in den Abdrücken dieser Gruppe dieselbe aufserordentliche Schärfe und Tiefe und Klarheit der Linien, dieselbe Gleichmäfsigkeit und Regelmäfsigkeit der Schraffierungen, auch der einander kreuzenden Lagen, die wir in den Platten und Schwefelabgüssen hervorhoben.

Diese künstlerisch höchst wertvolle Gruppe, welcher der gröfste Teil unserer vorzüglichsten und frühesten Blätter angehört, zeigt nun auch alle jene äufseren Merkmale, die, wie wir gesehen haben, die Herkunft der Abdrücke von Nielloplatten sehr wahrscheinlich machen. Wir finden hier durchgehends rückläufige Schrift, linkshändige Bewegungen, die stark ausgedruckten Runde der Nagellöcher in Rosetten und dergl., die vielfältig ausgebogten Formen der Platten. Diese Argumente finden bei dem gröfsten Teile der Blätter eine wichtige Bestätigung in der Abdruckstechnik. Die Abdrücke sind alle von ganz frischen Platten genommen, sie geben auch die feinsten Linien in der gröfsten Schärfe wieder, sie zeigen andererseits aber in der Unvollkommenheit des Abdrucks, der an Stellen zu viel, an anderen zu wenig Farbe, zu starken oder zu geringen Druck erkennen lässt, ihren Charakter als gelegentliche, ohne grofse Kunst und Vorbereitungen hergestellte Abdrücke von Platten, die *nicht* für den Abdruck angefertigt waren (vergl. Taf. I, Taf. II, 1—3, 7; Abb. 2 u. 3).

Wenn auch nicht mit Sicherheit, so doch mit der allergröfsten Wahrscheinlichkeit, kann der allergröfste Teil dieser Abdrücke als von Schwefelabgüssen herrührend bezeichnet werden. Vor allen Dingen die häufigen Brüche, die sich in den Abdrücken markieren (z. B. Dutuit 43, 425. Duch. 298), auf die schon oben (S. 101) hingewiesen wurde, ausgebrochene Stellen der ausgebogten Umrandungen, deren Entstehung man sich bei Metallplatten ebenso wenig wie die Brüche erklären könnte, dann besonders die Ungleichmäfsigkeit in der Aufnahme der Farbe aus den Linien beweisen, dass die Abdrücke von einer aus sehr zerbrechlichem Stoffe hergestellten Platte genommen sind, der man beim Abdrucken (mit dem Reiber oder durch leichtes Aufdrücken der Hand) keinen starken Druck zumuten konnte. In den einzelnen Fällen wird es natürlich oft

schwer sein, festzustellen, ob die Abdrücke von der Platte selbst oder von den Abgüssen herrühren, doch kann es nicht fraglich bleiben, dass in der That eine Anzahl der Abdrücke wirklich von Schwefelabgüssen genommen ist.

Aus welchen Gründen man vorzog, die Abdrücke eben von den Schwefelabgüssen und nicht von den Silberplatten selbst zu nehmen, ist oben schon angedeutet worden (s. S. 101).

Dieser Gruppe von Abdrücken, die mit Sicherheit als von für die Niellierung bestimmten Platten oder Abgüssen herrührend bezeichnet werden kann, stellt sich



Abb. 2. Florentiner Nielloabdruck. Statue Amors. Duch. 225 (Brit. Mus.)



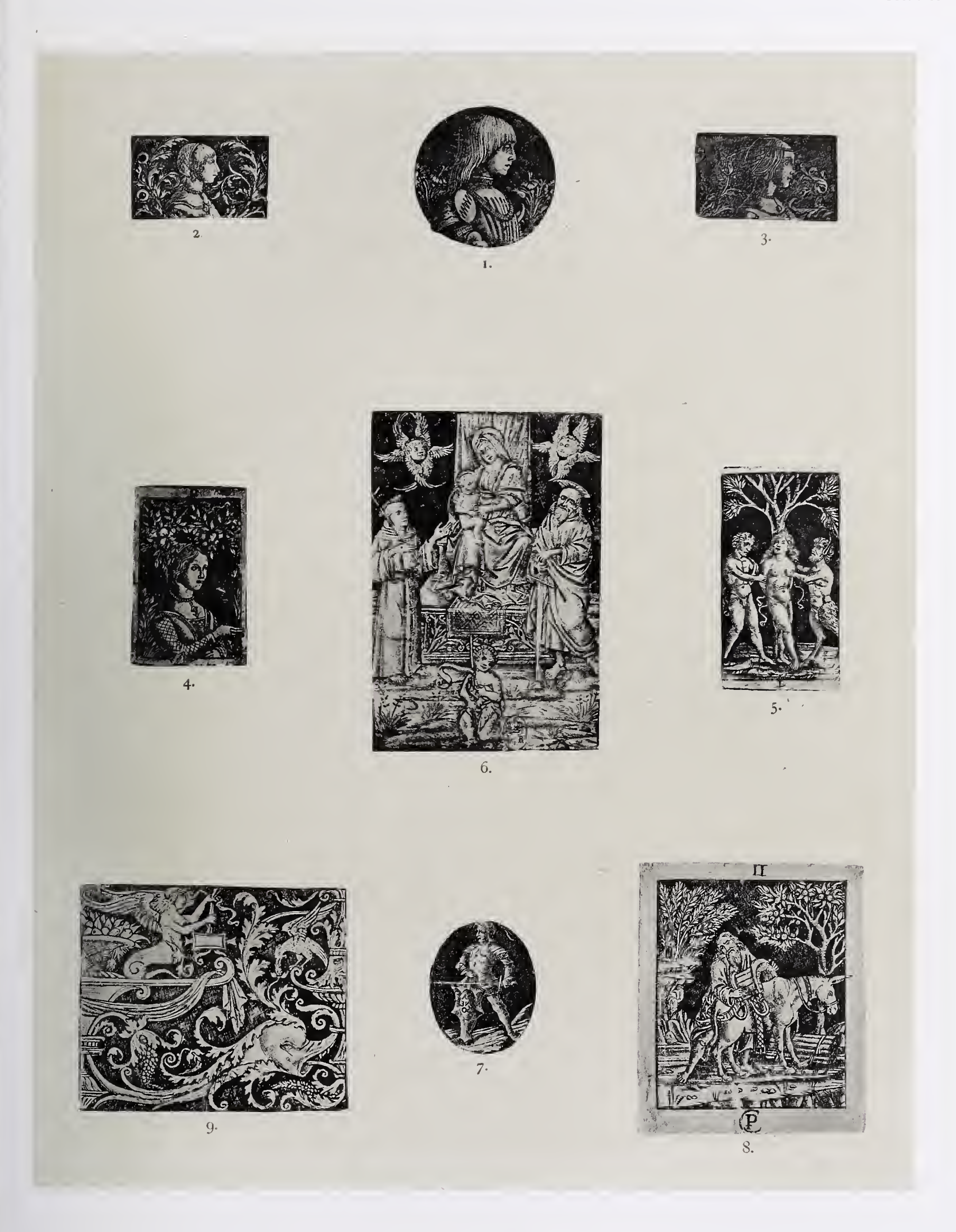
Abb. 3. Bolognesischer Nielloabdruck. Die Geburt Christi. Duch. 26 (Berlin).

nun eine andere gegenüber, die eine von der eben beschriebenen durchaus und zwar in charakteristischer Weise abweichende Technik der Gravierung aufweist.

Die einzelnen Linien sind hier nicht klar und scharf von einander getrennt, die Ränder der Linien vor allem sind nicht klar und scharf, sondern haben den sogenannten Grat (Bart), die Rauheit, behalten, die den guten früheren Abdrücken einen weichen, farbigen Ton giebt. Die Linien sind meist breiter und nur leicht in das Metall eingeritzt und stehen sehr eng, so dass die Lagen einen Ton bilden. Besonders ist die Ungleichmäſsigkeit der Schraffierungslagen, die häufig aus schräg gegeneinander gestellten Gruppen kurzer Striche bestehen, die über feinen, kritzlichen Linien Lagen von stärkeren Linien zeigen und unverkennbar eine mehr malerische Wirkung anstreben, bezeichnend für die technische Verschiedenheit dieser Stiche von den Nielloabdrücken.

Die Möglichkeit, in dieser Technik gravierte Platten zu niellieren, scheint mir ausgeschlossen; die Weichheit der Linien deutet auch mehr auf Gravierung in dem weicheren Kupfer als auf Silbergravierung hin (vergl. Taf. II, 4, 5, 6, 8, 9. Abb. 4. 5. 6. 7).[1])

[1]) Von den wirklichen Niellodrucken sowohl als auch von den nielloartigen Stichen wohl zu unterscheiden ist eine Reihe von (meist modernen) Abdrücken, die in mancher Hinsicht, in den äuſseren Merkmalen, in der Technik und in Eigentümlichkeiten des Druckes den Niellodrucken nahe stehen, die aber von Platten herrühren, welche weder für die Niellierung noch für den Abdruck bestimmt waren, sondern die, durch die eingravierte Zeichnung verziert, als Ornamentstücke Verwendung finden sollten. Von solchen gravierten Platten hat man wohl gelegentlich Abdrücke genommen; da die Linien unausgefüllt blieben, war das ja leicht zu bewerkstelligen. Ich glaube solche Arbeiten, die meist dem XVI Jahrhundert an-



2. 1. 3. 4. 6. 5. 9. 7. 8.

NIELLODRUCKE DES XV JAHRHUNDERTS

1. Francesco Francia. Bildnis eines Bentivoglio (?). D. 350 (London. Brit. Mus.). 2. Derselbe? Bildnis eines Mädchens. Dut. 590 bis? (London. Brit. Mus.). 3. Derselbe? Bildnis einer Frau. D. 342 (London. Brit. Mus.). 7. Bolognesisch. Ritter Danneso. P. 693 (London. Brit. Mus.).

NIELLOARTIGE STICHE

4. Peregrino da Cesena. Halbfigur einer Frau. P. 66 (London. Brit. Mus.). 5. Derselbe. Frau von zwei Satyrn an einen Baum gefesselt. D. 237 (Berlin. Kupf.-Kab.). 6. Derselbe. Thronende Madonna mit Heiligen. D. 58 (Paris. Bibl. Nat.). 8. Derselbe. Abraham sattelt seinen Esel. D. 9 (London. Brit. Mus.). 9. Ornamentmuster. Dut. 379 (Paris. Bibl. Nat.).



Eine grofse Anzahl von Abdrücken dieser Gruppe werden nun schon durch das Vorhandensein ausgedruckter und retouchierter Plattenzustände, durch die recht-



Abb. 4. Nielloartiger Stich. Pyramus und Thysbe. Duch. 259. II (Berlin).



Abb. 5. Nielloartiger Stich. Der Engel mit Tobias. Duch. 20 (Berlin).



Abb. 6. Nielloartiger Stich. Frau mit Schwert und Kugel. Duch. 314 (Berlin).

läufigen Inschriften, rechtshändige Bewegungen als nicht von Nielloplatten herrührend, als gewöhnliche Abdrucksstiche im Stile der Niellen erwiesen.



Abb. 7. Ornamentstich. Zwei Entwürfe für Messergriffe. Duch. 294 (Paris).

Während die Abdrücke der erstgenannten Gruppe fast alle nur in einem, einige wenige in zwei Exemplaren bekannt sind, kennen wir von den Platten der zweiten Gruppe meist mehrere, oft bis zu zwölf Abdrücke, häufig in verschiedenen Zuständen derselben. Auch dass einige solcher Blätter der letztgenannten Gattung in Deutschland mehrfach kopiert wurden (z. B. von Dürer und Altdorfer), deutet darauf hin, dass die Originale nicht Nielloplatten waren, von denen nur einige wenige Abgüsse und Abdrücke in den Werkstätten aufbewahrt wurden, sondern, dass wir es mit gewöhnlichen Abdrucksstichen, mit Ornamentstichen, die sich durch den Handel weithin verbreiteten, zu thun haben.

Meist ist die Zugehörigkeit der einzelnen Abdrücke zu der einen oder der anderen Gattung durch die Beobachtung der Technik und durch die äufseren Merkmale festzustellen, in manchen Fällen jedoch begegnet die Durchführung dieser Unterscheidung zwischen Nielloabdrücken und nielloartigen Stichen (wie sie im Verzeichnisse versucht werden soll) grofsen Schwierigkeiten.

Vor allem lassen stark beschädigte, verriebene Abdrücke die Feststellung ihres technischen Charakters, der übrigens auch bei gut erhaltenen

---

gehören, an der Dicke und Plumpheit der Linien, die ja in der Originalarbeit als solche zu wirken hatten, erkennen zu können (z. B. Duch. 401 und 402).

Da wir uns hier nur mit der Abdrucksgravierung und ihrem Zusammenhange mit der Niellotechnik beschäftigen, so gehören derartige Abdrücke eigentlich überhaupt nicht mehr in den Kreis unserer Betrachtungen.

Abdrücken nur an den Originalen, nicht in Photographien[1]) erkennbar ist, oft überhaupt nicht mehr zu.

In für den Abdruck bestimmten Stichen, in denen man wirklich ausgeführte Niellen oder Abdrücke von solchen kopierte, oder bei denen es besonders darauf ankam, den Eindruck der Nielloarbeit hervorzurufen, suchte man ganz naturgemäfs so genau als möglich die Niellotechnik nachzuahmen, so dafs dann bei besonders sorgfältiger Arbeit auch der Abdrucksstich in frühen guten Drucken ganz den beabsichtigten Eindruck des Nielloabdruckes macht.

Wenn nun aber auch die Unterscheidung der Nielloabdrücke von den nielloartigen Stichen sich (vielleicht nur vorläufig) nicht immer mit Sicherheit durchführen lässt, so haben wir doch jedenfalls die technische Verschiedenheit der beiden unterschiedenen Gruppen feststellen können und also nachweisen können, dass die Technik



Abb. 8. Der h. Vincentius von Saragossa.
Kupferstich-Kopie nach einem Niello (Reid n. 19).
Unbeschr. (Pavia Samml. Malaspina).

der für den Abdruck bestimmten, nielloartigen Gravierungen sich von der Gravierungstechnik für die Niellierung bestimmter Platten ganz charakteristisch unterscheidet.

Man hatte also für die nicht für die Niellierung, sondern für den Abdruck bestimmten Platten eine ganz andere, weniger mühsame und schwierige Technik zur Verfügung. Wir kennen sogar genaue, gegenseitige Kopien nach wirklichen Niellodrucken, die durchaus in der Technik der gewöhnlichen Abdrucksstiche gearbeitet sind (vergl. Abb. 8).

Ich denke, aus diesen Thatsachen haben wir den Schluss zu ziehen, dass die Kupferstichtechnik für den Abdruck ganz unabhängig ist von der Niellotechnik, ganz

[1]) Die Heliogravuren in Dutuits Manuel sind für derartige Untersuchungen überhaupt nicht zu verwenden, da dieselben mit Nadel und Roulette stark überarbeitet sind. Auch unsere Abbildungen lassen leider diese feinen Unterschiede nicht erkennen.

selbständig neben ihr besteht und sich entwickelt, dass die Nielloarbeiter erst, als die Nachbildungen nach ihren Niellen sehr gesucht wurden, und die schöneren, aber kostspieligen Schwefelabgüsse nicht mehr der Nachfrage genügten, das längstbekannte Abdruckverfahren von gravierten Kupferplatten auf Papier, auf die Schwefelabgüsse und wohl auch auf die Nielloplatten in Anwendung brachten.

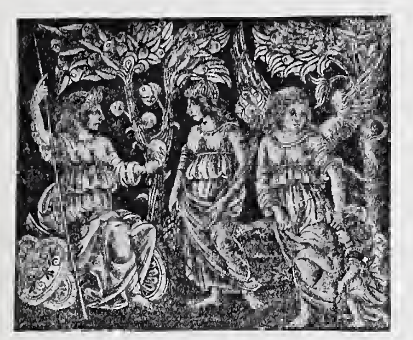


Abb. 9. Kupferstich-Kopie nach drei Niellodrucken (vergl. D. 216, Dut. 307 und D. 20). D. 19 (Brit. Mus.).

Hätte der italienische Kupferstich wirklich seinen Ursprung von der Niellotechnik genommen, sein Entwickelungsgang wäre ein ganz anderer gewesen. Wie wird man sich wohl *technisch* den Übergang von der Arbeit der Pax mit der Krönung Mariae (die besonders deutlich sich in dem Schwefelabguss des British Museum erkennen lässt) zu der Technik der Kupferstiche des Monte Santo di Dio (von 1477) und der anderer gleichartiger florentinischer Stiche zu erklären vermögen? Die seichten, rauhen Linien, die zu einem einzigen Ton zusammenwirken, so dass sich die einzelne Linie kaum unterscheiden lässt, jene Weichheit und Unbestimmtheit der feinen Schraffierungen neben den breiteren Umrisslinien, die für diese Technik so charakteristisch sind, stehen in dem gröfsten Gegensatze zu der scharfen, unendlich feinen und präcisen Linienführung der Niellotechnik. Ein Übergang von der einen zur anderen Manier scheint undenkbar. Man kann sich von diesem Grundunterschiede der Technik am besten überzeugen, wenn etwa diese Hinweise noch nicht genügen sollten, durch die Betrachtung der modernen und deshalb sehr harten und klaren Abdrücke, die man von der (nicht niellierten) Pax mit der Bekehrung Pauli im Museo Nazionale in Florenz hergestellt hat. Giebt es wohl einen einzigen italienischen Kupferstich des XV Jahrhunderts, der eine solche Schärfe und Klarheit der Linien zeigt wie diese Abdrücke?

Fraglos ist in Italien, wie in Deutschland, der Kupferstich aus der Goldschmiedetechnik hervorgegangen. Die uralte Technik der Gravierung, der Verzierung von Metallgegenständen mit flach eingegrabener Zeichnung, bildete überall die erste Stufe der Entwickelung der Kupferstichtechnik. Von dieser Ornamentgravierung mit ihren seichten, breiten, rauhrandigen Linien unterscheidet sich aber die Niellogravierung mit ihren tiefen, feinen und scharfrandigen Linien, wie sie zur Aufnahme der Niellomasse erforderlich waren, ganz wesentlich. Man geht vollständig fehl, wenn man grofse Ungeschicklichkeit in der Führung des Grabstichels oder gar der Zeichnung für ein Zeichen hohen Alters der Abdrucksstiche hält. Die Geschicklichkeit in der Behandlung des Metalles mit dem Grabstichel war ja schon Jahrhunderte vorher in hohem Grade vorhanden. Was durch lange Übung und Erfahrung erst noch gelernt werden musste, war die Berechnung der verschiedenartigen Wirkung der Linien auf dem Metalle und abgedruckt auf dem Papier, die Ausbildung einer *für die besonderen Erfordernisse des Abdrucks* geeigneten Gravierungstechnik. Dies sind die Schwierigkeiten, mit denen wir das ganze XV Jahrhundert hindurch den italienischen Kupferstich im Kampfe erblicken.

Es ist die Verfolgung rein künstlerischer Gesichtspunkte, die, wie mir scheint, hier die Ausbildung einer rationellen Abdruckstechnik verhindert. Durch die Mitwirkung künstlerisch bedeutender, aber nicht in der speciellen Technik ausgebildeter Kräfte, durch die Mitwirkung und den Einfluss der grofsen in allen Künsten gleichmäfsig

thätigen Meister wird der Kupferstich in Italien von der eigentlichen Goldschmiedetechnik abgezogen und auf die Verfolgung malerischer Wirkungen hingelenkt. Vollendeter im künstlerischen Eindruck als der deutsche Kupferstich bleibt er so technisch hinter diesem zurück.

Es kann keine Frage sein, dass jener weiche, zarte Gesamtton, der durch die Zusammenwirkung der seichten, gratigen Schraffierungslinien wie auch durch die matte grünlich-graue Druckfarbe hervorgebracht wird, von den Stechern wohl beabsichtigt war, dass sie mit dieser Behandlungsweise eine feine malerische Wirkung hervorzubringen suchten.

Für den Abdruck war diese Stechweise nun aber durchaus ungeeignet, da sich die Platten aufserordentlich schnell abnutzten und nur wenige gute Abdrücke zuliefsen. Dies ist auch der Grund des Misslingens so vieler Versuche, den Kupferstich für die Buchausstattung zu verwenden.

Hätte sich der italienische Kupferstich in der That so konsequent aus der Niellotechnik herausgebildet, wie man es nach Vasaris Erzählung annehmen müsste, er hätte sich nicht gleich in den ersten Jahrzehnten seiner Entwickelung so sehr von jener Technik der tiefen Niellogravierung entfernen können, er hätte nicht nötig gehabt, bei den Deutschen, bei Schongauer und Dürer in die Schule zu gehen, um seine Technik für die sachgemäfse praktische Bearbeitung der Platte für den Abdruck auszubilden, wie es die Italiener zu thun gezwungen waren.

In keinem Punkte seiner Entwickelung, soweit wir sie zu überblicken vermögen, lässt der italienische Kupferstich eine Einwirkung der Niellotechnik erkennen.

Wird man diesen Erwägungen gegenüber wohl Wert legen wollen auf vereinzelte Daten, die ja doch das Vorhandensein älterer Denkmäler gar nicht ausschliefsen?

Wenn wir auf die äufsere Beglaubigung allein Wert legen wollten, dann hätten wir allerdings vor den siebziger Jahren Kupferstiche in Italien nicht nachzuweisen. Aber allein schon Mantegnas und seiner Rivalen, Zoan Andrea und Simone Ardizoni, Arbeiten, die sich nachweislich schon vor 1478[1]) in voller Thätigkeit als Stecher befanden, zwingen uns, den Rückschluss auf eine vorhergehende, Jahrzehnte lange Ausübung der Technik des Kupferstiches für den Abdruck zu machen.

Diese Annahme findet ihre volle Bestätigung durch eine Gruppe von Kupferstichen, die, wie ich an anderer Stelle mich bemüht habe nachzuweisen,[2]) noch vor der Mitte des XV Jahrhunderts in Florenz entstanden sind. Der Stilcharakter der Zeichnung, Ornamentik und Kostüme der Stiche und ihre Technik, die der Goldschmiedegravierung noch ganz aufserordentlich nahe steht, führen uns, wie ich glaube, mit Notwendigkeit auf diese Datierung.

Diese Stiche, die also älter sind als alle erhaltenen Nielloabdrücke auf Papier, älter als die berühmte Maso Finiguerra zugeschriebene Krönung Mariae, stehen in Technik wie in der Formengebung absolut unabhängig von den Niellen da, während sie sich dem Entwickelungsgange des italienischen Kupferstiches ganz naturgemäfs anfügen.[3])

---

[1]) Siehe das von Karl Brun in der Zeitschrift für bildende Kunst XI (1876) p. 54 veröffentlichte Dokument. Lodovico III, an den der Brief des Ardizoni gerichtet ist, starb 1478.

[2]) Siehe Archivio storico dell'Arte (1893) VI. p. 391 ff.

[3]) Ein ferneres wichtiges Beweisstück für die Unabhängigkeit und das höhere Alter der Kupferstichtechnik bildet die alte im Stile der frühesten florentiner Kupferstiche ausgeführte Kopie nach der Pax mit der Krönung Mariae in Bargello in Florenz. Da ich dieselbe, im

Bedürfte es nach den vorstehenden Auseinandersetzungen noch eines Beweises, diese Gruppe von Kupferstichen genügte, um uns deutlich erkennen zu lassen, dass *der italienische Kupferstich ganz unabhängig von der Niellotechnik entstanden ist und sich ebenso unabhängig von ihr entwickelt, dass vielmehr die Niellatoren die Technik des Papierabdruckes erst der älteren Kupferstichkunst entlehnt haben.*

In den vorstehenden Erörterungen haben wir die Nielloabdrücke und die nielloartigen Stiche ihren technischen Eigentümlichkeiten nach und in ihrem Verhältnisse zu den gewöhnlichen Kupferstichen betrachtet. Es scheint mir notwendig für die weitere Begründung unserer Ergebnisse, über die Gruppierung derselben nach der Zeit und den Orten ihrer Entstehung einige Bemerkungen anzufügen.

Wir können allerdings nicht wissen, wieviel uns erhalten geblieben ist von den im XV Jahrhundert angefertigten Niellodrucken, ob nicht gerade die ältesten von ihnen sämtlich verloren gegangen seien, und haben daher keine Berechtigung, ohne weiteres die ältesten uns erhaltenen Stücke auch als die ältesten überhaupt anzusehen. Doch können wir einem Vergleiche der erhaltenen Nielloplatten mit den Abdrücken einige Beobachtungen von Wichtigkeit für diesen Punkt entnehmen.

Es ist hervorzuheben, dass die gröfste Mehrzahl der uns erhaltenen Nielloplatten geringe oder ganz rohe Arbeiten durchaus handwerksmäfsigen Charakters sind, gute Arbeiten unter ihnen aber zu den Seltenheiten gehören, dass dagegen die Abdrücke und Abgüsse zum allergröfsten Teile von sorgfältig und fein, vielfach sogar von ganz vorzüglich ausgeführten Platten herrühren. Es liegt ganz in der Natur der Sache, dass man eben nur von guten, wertvollen Arbeiten, die wirklich der Nachahmung wert schienen, Abgüsse oder Abdrücke genommen hat. Von rohen, handwerksmäfsig hergestellten Niellen, die für alle denkbaren Zwecke, vom kirchlichen Gerät bis zum Pferdegeschirr, Verwendung fanden, gab man sich im allgemeinen gewiss nicht die Mühe, Abdrücke herzustellen.

So zeigt unser Vorrat von Abdrücken gewissermafsen eine Auslese des Besten, was in dieser Technik damals hervorgebracht worden ist. Die erhaltenen Abdrücke geben uns so einen höheren Begriff von der Ausbildung der Technik und von der Kunst und Sorgfalt, die man auf die Vorbereitung und Ausführung dieser Kunstwerke verwendete, als die uns erhaltenen ausgeführten Niellen selber.

In unserem Vorrate von Abdrücken bilden die mythologischen und allegorischen Darstellungen bei weitem die Mehrzahl, während unter den erhaltenen Platten diejenigen mit religiösen Darstellungen überwiegen. Für den Kult oder die Andacht bestimmte Gegenstände, deren Schmuck diese Gattung von Nielloplatten meist bildeten, haben sich naturgemäfs eher erhalten als die dem gewöhnlichen Gebrauch und Schmuck dienenden.

Aus dem Überwiegen der mythologischen Darstellungen auf den Abdrücken, die, wie wir sahen, nur nach den besten Arbeiten hergestellt wurden, geht hervor, dass im allgemeinen auf diese, für ein anspruchsvolleres, kunstverständiges Publikum bestimmten Niellen in Zeichnung und Ausführung ungleich mehr Kunst und Sorgfalt verwendet wurde als auf die zum Schmuck von kirchlichen Gebrauchs- und Devotions-

---

Archivio storico dell'Arte VI (1895) p. 399 f. ausführlich besprochen und die Schlussfolgerungen, die aus dem Vorhandensein dieser Kupferstich-Kopie zu ziehen sind, dargelegt habe, so beschränke ich mich hier auf diesen Hinweis.

geräten angefertigten. Es liegt auf der Hand, dass man auf den Gedanken, Abdrücke von Nielloplatten zu nehmen, gekommen ist, erst als diese Art von Arbeit einen wirklichen künstlerischen Wert und eine ausgedehntere Benutzung besonders auch für Gegenstände des weltlichen Gebrauches erhielten.

Unter der grofsen Zahl der mir bekannten Nielloplatten befindet sich kaum mehr als eine einzige, die Pax mit der Kreuzigung im Museo Nazionale in Florenz, die neuerdings von Milanesi mit Unrecht Finiguerra zugeschrieben worden ist,[1]) die mit Sicherheit in die erste Hälfte des XV Jahrhunderts zu setzen ist.[2]) Alle anderen scheinen mir sicher nach der Mitte des XV Jahrhunderts, zum allergröfsten Teile sogar in den letzten Jahrzehnten desselben oder im Beginne des XVI entstanden zu sein. Auch was wir sonst aus schriftlichen Nachrichten von der Niellotechnik wissen, deutet darauf hin, dass erst nach der Mitte des XV Jahrhunderts diese, als solche ja schon seit dem Mittelalter bekannte und geübte Technik zu einer wirklichen künstlerischen Blüte und zu vielseitiger Verwendung gelangt ist.

Es ist deshalb durchaus unwahrscheinlich, dass man vor diesem Zeitpunkte Abgüsse oder Abdrücke von Niellen genommen habe, dass wesentlich ältere und andersartige Abgüsse oder Abdrücke als die uns erhaltenen existiert haben. Die uns erhaltenen Schwefelabgüsse und Papierabdrücke scheinen mir ausnahmslos nach der Mitte des XV Jahrhunderts entstanden zu sein, kein einziger kann, aus stilistischen Gründen, hinter das Jahr 1450 hinaufgerückt werden; der gröfste Teil von ihnen gehört dem Ende des XV und dem Anfange des XVI Jahrhunderts an. Bestimmte Daten stehen uns allerdings nicht zur Verfügung, doch gewährt uns die stilistische Betrachtnng einige sichere Anhaltspunkte.

Wir können deutlich zwei stilistische Hauptgruppen unterscheiden, die den auch durch andersartige Monumente und die Nachrichten bezeugten zwei Hauptcentren der Goldschmiedekunst in Italien entsprechen: eine *florentinische* und eine *bolognesische* Gruppe.[3]) Mit wenigen Ausnahmen lässt sich fast der gesamte Vorrat an Abdrücken unter diese beiden Gruppen verteilen.[4]) An beiden Orten verbinden sich die Niellen stilistisch aufs engste mit Persönlichkeiten, deren thätige Teilnahme an der Niello-

---

[1]) S. L'Art 1884. I. p. 66ff.

[2]) Auch das Rund mit dem Reiterbildnisse Francesco Sforzas in derselben Sammlung, das ganz die Form der alten Rittersiegel nachahmt, mag noch vor 1450 angefertigt worden sein.

[3]) Es scheint mir beachtenswert, dass die grofse Mehrzahl der uns erhaltenen florentinischen Niellodrucke in einer der ältesten Sammlungen, in der Salamancas, vereinigt waren. Einige äufsere, allen gemeinsame Eigentümlichkeiten (Spuren von Farbe und dergl.) machen es sehr wahrscheinlich, dass die Abdrücke der Salamancaschen Sammlung, mit wenigen Ausnahmen, unmittelbar aus der Werkstatt eines Florentiner Goldschmiedes der Pollaiolo-Schule stammen, welcher dieselben für seinen Gebrauch gesammelt oder auch zum Teil selbst hergestellt hatte. In ähnlicher Weise waren in der bedeutendsten älteren Sammlung von Nielloabdrücken des Marchese Durazzo in Genua fast ausschliefslich Werke der bolognesischen Gruppe vereinigt.

[4]) Andere Entstehungsorte sind natürlich damit nicht ausgeschlossen; eine kleine sehr interessante Gruppe von Abdrücken weist auf einen mehr nördlich gelegenen Ursprungsort hin (bes. Dutuit 462 [Durazzo 2840], Dut. 511 [Dur. 2872] vergl. auch Taf. I, 4). Die Datierung erleidet durch sie keine Veränderung. Hier sollten nur die Hauptcentren hervorgehoben werden. Die Zuteilung einer Anzahl von Niellodrucken an eine venezianische Schule, die man zu konstruieren sich bemüht hat (wohl besonders im Kreise der venezianischen Fälscher), scheint mir durch nichts gerechtfertigt.

technik ebenfalls mehrfach bezeugt ist: mit *Antonio Pollaiolo* und mit *Francesco Francia.* Antonio Pollaiolos selbständige künstlerische Thätigkeit kann nicht vor 1450 begonnen haben. Er scheint es gewesen zu sein, der im Zusammenwirken mit dem Specialtechniker Finiguerra, dem er ja auch Zeichnungen zu seinen Werken lieferte, die Niellotechnik auf die künstlerische Höhe ihrer Entwickelung gebracht hat, und der zuerst es verstand, dieselbe für die Ornamentik in wirksamster Weise zu verwerten.

Eine grofse Anzahl von Niellen tragen ganz deutlich den Stilcharakter Pollaiolos und seiner Schule zur Schau. Über das Niveau der Durchschnittsarbeit dieser Gruppe erheben sich jedoch einige Stücke, die in der meisterhaften Zeichnung und in der Feinheit der Ausführung, in der vollständigen Übereinstimmung der Formen bis in alle Einzelheiten mit denen der bekannten Werke Antonios unzweifelhaft die Hand des Meisters selbst verraten.

Vielleicht das vorzüglichste Niello, das uns in einem Abdrucke erhalten ist, bewahrt die Sammlung Malaspina in Pavia in der »Fontana d'amore« (Duch. 298), ferner ist die spätere und minder fein gearbeitete »Fortitudo« (Dutuit No. 425) der Sammlung des Barons Edm. v. Rothschild [1]) und der unbeschriebene Niellodruck, die Enthauptung eines Gefangenen darstellend, in der Kupferstich-Sammlung in Parma [2]) mit Sicherheit Pollaiolo selbst zuzuschreiben; endlich sei noch der, stets als eine der vortrefflichsten Arbeiten dieser Gattung anerkannte, aber unbegreiflicher Weise bisher stets dem Francia zugeschriebene Herkules mit der Hydra (Duch. 248) im British Museum [3]) erwähnt (vergl. auch besonders Taf. I, 5).

Die grofse Mehrzahl der Abdrücke gehört der Werkstatt oder der Schule des Meisters an, die seine Arbeiten zu kopieren nicht müde wurde. Eine Reihe von ihnen z. B. rührt augenscheinlich von demselben Schüler Pollaiolos her, dem die gewöhnlich, ohne Grund, Finiguerra zugeschriebenen Zeichnungen der Uffizi angehören (vergl. z. B. Taf. I, 8).

Die Bedeutung Antonio Pollaiolos für die Geschichte des Kupferstiches scheint mir durchaus noch nicht erkannt zu sein. Man begnügt sich, seine gelegentliche Teilnahme am Kupferstiche zu konstatieren. Seine Bedeutung für den Kupferstich liegt aber nicht sowohl hierin, auch nicht einmal allein in der kleinen Anzahl von Niellodrucken, die unmittelbar auf ihn selbst zurückzuführen sind, sondern vor allem in seinem Einflusse auf die Entwickelung des Kupferstiches in seiner Schule. Die stilistische und technische Verwandtschaft mit seinen Werken macht es unzweifelhaft, dass nicht allein die Florentiner Nielloarbeiter fast alle aus seiner Werkstatt hervorgegangen sind, sondern auch jene Gruppe von Kupferstechern, deren Stil nach Kolloffs Vorgange gewöhnlich die »breite Manier« genannt wird. Es kann hier nicht der Ort sein, diesen stilistischen Zusammenhang näher nachzuweisen, der, meiner Ansicht

---

[1]) Aus der Sammlung Salamanca, No. 54 des Katalogs von Reid (mit Photographie), abgebildet in Dutuits Manuel vol. I, 2, p. 214/15. Wie das Wappen zeigt, ist dies Niello für einen Orsini angefertigt, vielleicht für denselben Gentil Virginio Orsini, an den Pollaiolo am 13. Juli 1494 ein Schreiben richtete. S. Venturi, Archivio storico dell'Arte. V (1892) p. 208.

[2]) Dies Niello ist das Original des im Jahrgang 1891 (No. 2) der Publikation der internationalen chalkographischen Gesellschaft abgebildeten Kupferstiches der Kunsthalle in Hamburg.

[3]) Abbildung bei Dutuit p. 320/21. Im Verzeichnisse werde ich diese Zuteilung näher zu begründen haben. Ich mache hier nur auf die Zeichnung desselben Gegenstandes von Pollaiolo im British Museum aufmerksam.

nach, auch schon augenfällig genug ist. Die Thätigkeit dieser Stechergruppe, die übrigens auch viele Elemente des Filippo Lippischen Kunstcharakters in sich aufgenommen haben, erstreckt sich bis in den Anfang des XVI Jahrhunderts. Hervorzuheben ist der Gegensatz dieser Manier, die sich, wie gesagt, aus der Nachahmung der Federzeichnung herausbildet, zu der feinen Manier, die sich direkt aus der alten Gravierungstechnik entwickelt und ihren künstlerischen Charakter, wesentlich unter dem Einflusse Botticellis, durch das Streben nach malerisch farbiger Wirkung der Stiche als vollständiger Helldunkel-Bilder gewinnt.

Antonio Pollaiolos Zeichnungen waren, wie uns Vasari und besonders Cellini bezeugen, aufserordentlich geschätzt und gesucht. Ganz natürlich ist er dadurch, genau ebenso wie, vielleicht ganz unabhängig von ihm, Mantegna auf den naheliegenden Gedanken gekommen, seine Zeichnungen vermittelst der längst bekannten Abdruckstechnik von gravierten Kupferplatten zu vervielfältigen.

Sollte es nicht viel eher Pollaiolo als Finiguerra gewesen sein, der zuerst die Kupferstich-Abdruckstechnik auch auf die Schwefelabgüsse in Anwendung brachte? Doch darauf soll kein Gewicht gelegt werden, ob er der erste gewesen sei oder nicht. Fraglos aber erhellt aus einem Vergleiche der Kupferstiche Pollaiolos, in denen derselbe den Eindruck von Federzeichnungen hervorzurufen sich bemüht, mit den Nielloabdrücken, die ihm zuzuschreiben sind, dass es nicht die Niellotechnik gewesen sein kann, die ihn auf den Kupferstich geführt hat, sondern dass er vielmehr durch die Nachfrage nach einer gröfseren Anzahl von Nachbildungen seiner Niellen dazu veranlasst worden ist, das Verfahren des Abdruckes auf Papier auch auf die Schwefelabgüsse anzuwenden.

Neben der Pollaiolo-Gruppe ist nur noch eine kleine Anzahl von florentinischen Niellodrucken zu erwähnen, die der Kunstweise Filippo Lippis so aufserordentlich nahe stehen, dass in einzelnen Fällen die Annahme sich aufdrängt, er selber habe die Zeichnungen dazu geliefert. Hierher gehört in erster Linie die bisher Finiguerra zugeschriebene Krönung Mariae (Paris Bibl. Nat. s. p. 102 u. Abb. 1) und die Madonna mit weiblichen Heiligen (Wien Albertina. Duch. 53).

Wie in Florenz durch Pollaiolo, so ist für die bolognesische Gruppe die Altersbestimmung der Niellodrucke durch den Beginn der Thätigkeit *Francesco Francias* gegeben. Der bestimmende Einfluss Francias ist in den Niellen dieser Gruppe unverkennbar. Bekannt ist, wie hoch Francia gerade als Nielloarbeiter geschätzt und gerühmt wurde, allein von dieser seiner Thätigkeit sind uns *unzweifelhafte* Denkmäler nicht erhalten. Man glaubt ihm im allgemeinen mit Sicherheit die beiden Majestates[1]) der Pinacoteca in Bologna zuschreiben zu können. Doch sind irgendwelche Dokumente für diese Zuschreibung nicht vorhanden. Die beiden Niellen zeigen jedenfalls in Zeichnung und Ausführung so grofse Verschiedenheiten, dass man wohl Anstand nehmen sollte, beide demselben Meister zuzuschreiben. Francesken Stil zeigt besonders die Auferstehung. Einen sicheren stilistischen Anhaltspunkt gewähren dagegen die Medaillen und Münzen, die Francia gearbeitet hat. Sie erlauben uns z. B. den Nielloabdruck (Duch. 350. Taf. II, 1) mit dem Jünglingsbrustbild, wahrscheinlich eines Bentivoglio, wenn man das Ornament auf dem Schulterstücke des Panzers als die »sega«, das Wappen der Bentivoglio auffassen darf, wohl das vorzüglichste Blatt dieser Gruppe, mit einer gewissen Sicherheit dem Meister selbst zuzuschreiben und eine Reihe anderer Brustbildchen, meist zwischen Blattornamenten, wenigstens in seine aller-

[1]) Meist fälschlich Paces genannt. S. Venturi. Archivio storico dell' Arte III (1890) p. 286.

nächste Nähe zu stellen (vergl. Taf. I, 2, II, 2 u. 3).[1]) Der gröfste Teil der Blätter gehört aber wohl sicher der zahlreichen Schule Francias an.

Francias Thätigkeit kann vor 1470 kaum begonnen haben, also 20 Jahre später als die Pollaiolos, die Niellen Francias stehen demnach den Anfängen des Kupferstiches schon ziemlich fern. Diese Gruppe von Abdrücken kann mit dem Ursprunge des Kupferstiches schlechterdings nichts zu thun haben.

Während in der florentiner Gruppe die Abdrücke von wirklichen Niellen überwiegen, besteht die Mehrzahl der Blätter der bolognesischen Gruppe aus nielloartigen Stichen, aus Kopien nach Niellen. Man scheint hier die genaue, sorgfältige Kopie in Kupfer für den Abdruck dem mühsamen und wenig praktischen Verfahren des Abdrucks von Schwefelabgüssen vorgezogen zu haben. Die besonders feine und zarte Technik der bolognesischen Niellen konnte auch gewiss kaum ohne Schädigung des Originales den Abdruck vertragen.

Noch viel schwieriger, als die eigenhändigen Arbeiten Francias von denen seiner Schule zu sondern, ist es, die verschiedenen Hände in den Schülerarbeiten zu unterscheiden. Nur eine Persönlichkeit hebt sich heraus: *Peregrino*,[2]) der seinen Namen in voller Bezeichnung oder in Monogrammen, auf vielen seiner Arbeiten angegeben hat. Seine Thätigkeit reicht bis in den Beginn des XVI Jahrhunderts, wie aus einigen Kopien von seiner Hand nach Stichen Dürers und anderer sich entnehmen lässt.

Ob uns von Peregrino wirkliche Niellodrucke erhalten sind, muss fraglich bleiben. Alle mit seinem rechtläufig abgedruckten Namen oder Monogramme bezeichneten Stiche aber können schon deshalb nicht als Nielloabdrucke angesehen werden. Man darf nicht annehmen, wie das geschehen ist, dass etwa die Bezeichnungen nur für die Herstellung der Abdrücke eingraviert und dann wieder entfernt worden sei, dass der Rand, auf dem sie sich gewöhnlich befinden, dann abgeschnitten oder durch den Falz verdeckt worden sei. Einmal finden sich die Bezeichnungen nicht immer auf dem Rande, dann ragt sehr häufig auch die Zeichnung über die Einfassungslinien auf den Rand hinaus, so dass eine Entfernung oder Verdeckung des Randes nicht beabsichtigt gewesen sein kann. Eine verkehrte derartige Inschrift ist aber auf einer kleinen Nielloplatte doch nicht wohl denkbar. Vor allem aber finden wir von fast allen bezeichneten Peregrino-

[1]) Im einzelnen können die Francia selbst oder seiner Schule zuzuschreibenden Abdrücke von Niellen erst im Verzeichnisse besprochen werden. Hier handelt es sich nur darum, einige charakteristische Beispiele anzuführen. Die Blätter, die Passavant, Ottley, Dutuit u. a. Francia zuschreiben, müssen wir vorläufig unbeachtet lassen; sie sind fast alle sicher keine Nielloabdrücke und unterscheiden sich nicht von den Arbeiten der Schule. Dass der Niellodruck Herkules die Hydra bekämpfend (Duch. 248) nicht Francia, sondern Pollaiolo zuzuschreiben sei, ist schon oben erwähnt worden. Die Verwirrung ist hier so grofs, dass ihr mit Korrekturen allein nicht abgeholfen werden kann.

[2]) Da Cesena oder da Cesio oder dergleichen. Die Annahme, dass Peregrino identisch sei mit Jacopo Francia, dass diesem dann auch eine Reihe von Zeichnungen der Liller Sammlung eines »Jac$^{o\cdot}$ pictor ... (da) pollogna pouero pelegrino dalla mia infelice (?) adolescentia ...« und die Plaquette mit der Bezeichnung I. F. P. ebenfalls angehören (vergl. Emile Molinier. Les Plaquettes I. p. 184ff), kann durchaus nicht als zutreffend bezeichnet werden (s. auch Venturi. Rivista Stor. ital. IV, 3, 1877.) Die Stiche sind auch nicht nach den Plaquetten kopiert, sondern, wie sich nachweisen lässt, die Plaquetten nach den Stichen, die ja, wie wir gesehen haben, gerade zu diesem Zwecke, als Vorbilder zu dienen, als Ornamentstiche angefertigt worden sind. Danach berichtigt sich auch beiläufig Lichtwarks Bemerkung in seinem »Deutschen Ornamentstich«, dass die italienische Kunst im XV Jahrhundert keine Ornamentstiche hervorgebracht habe. Das war gerade der Hauptzweck der Mehrzahl von ihnen.

stichen Abdrücke von ganz ausgedruckten und retouchierten Platten; von fast allen Arbeiten Peregrinos ist uns eine mehr oder weniger beträchtliche Anzahl von Abdrücken erhalten (vergl. Taf. II, 4, 5, 6, 8; Abb. 4, 5, 6).

Hier kann es sich also nur um Platten handeln, die für die Herstellung von Abdrücken angefertigt worden sind. Unter den nicht bezeichneten Abdrücken jedoch könnten allerdings einige wirkliche Niellodrucke Peregrinos sich befinden.

Ohne Zweifel ist Peregrino bei der Herstellung seiner Stiche von der Niellotechnik ausgegangen. Wir können deutlich zwei Gruppen von Stichen Peregrinos unterscheiden: Die erste kommt in der Feinheit und Schärfe der Gravierung der wirklichen Niellotechnik sehr nahe, die Abdrücke dieser Gattung sind oft in der That schwer von Niellodrucken zu unterscheiden (vergl. Taf. II, 4, 5; Abb. 4, 5, 6). Die zweite Gruppe zeigt eine freiere, breitere, weichere Manier, die von der Niellotechnik durchaus abweicht, ganz und gar in der Ausführung und in dem Streben nach farbiger Wirkung derjenigen der gewöhnlichen Kupferstiche gleich kommt. Die Blätter haben meist etwas gröfseres Format und gröfsere Figuren. Die Monogramme zeigen jedoch auf den Stichen beider Gruppen die gleichen Formen; Zeichnung, Landschaft und dergl. sind gleichartig; einige Stiche, die zwischen beiden Gruppen den Übergang bilden, beweisen vollends, dass alle diese Stiche, trotz jener Verschiedenheiten und trotz der sehr ungleichmäfsigen Sorgfalt der Ausführung, einer Hand, oder vielmehr einer Werkstatt angehören. Die Stiche der erstgenannten Art stehen nun auch äufserlich den wirklichen Niellen näher, sie sind wohl fast alle nach Niellen kopiert, oder nach Zeichnungen hergestellt, die unmittelbar für die Ausführung von solchen angefertigt waren. In einigen Fällen haben sich die Originale der Kopien Peregrinos in Abdrücken erhalten (z. B. Orpheus Duch. 255 und 256), oder Zeichnungen, die mit jenen Kopien im engsten Zusammenhange stehen. Die Stiche der anderen Gruppe stehen dagegen mit den Nielloplatten nicht in direktem Zusammenhange, sondern beruhen auf freien Erfindungen des Stechers oder, wahrscheinlicher, auf Zeichnungen, die ursprünglich für die Ausführung andersartiger Kunstwerke die Vorbereitung bildeten. Als charakteristisches Beispiel soll der Stich (Duch. 58, Abb. Taf. II, 6) die Madonna mit Franciscus und Paulus darstellend, hervorgehoben werden, der ziemlich genau mit einem Gemälde Francesco Francias in der Pinacoteca in Bologna übereinstimmt.[1]) Die erste Gruppe gehört ihrem Kunstcharakter nach noch mehr dem XV Jahrhundert an, während die zweite in dem Beginn des XVI Jahrhunderts zu setzen ist, wohin dieselbe auch schon aus äufseren Gründen zu verweisen ist.

Nicht allein in Bologna sondern auch an anderen Orten findet Peregrino Genossen, die wie er kleine Kupferstiche in Nachahmung und im Stile der Niellen als Vorlagen für Goldschmiede und andere Künstler als Ornamentstiche anfertigen.

Aus der gelegentlichen Verwendung der Schwefelabgüsse und der Papierabdrücke von Niellen zu Studienzwecken und als Vorlagen hat sich so nun, wie wir sehen, eine ganz geschäftsmäfsige Verwertung der in den Niellen zum Ausdruck kommenden künstlerischen Formen zur Herstellung von Ornamentstichen herausgebildet.

Nicht also in ihren Anfängen führt die Technik des Nielloabdrucks zum Kupferstich, dem, wie wir gesehen haben, im Gegenteile sie den Handgriff des Abdruckens

[1]) Hier muss die Anführung von Beispielen genügen; im einzelnen können diese sehr wichtigen Beziehungen der Niellodrucke zu Zeichnungen und anderen Kunstwerken erst im im Verzeichnisse angegeben und besprochen werden. Sie sind bisher meist unbekannt geblieben, geben uns aber überaus wertvolle Aufschlüsse über den Zusammenhang der Kunstgattungen mit einander und über die Verwertung der Gegenstände der Darstellungen.

entlehnt haben wird, wohl aber geht sie in einem späten Stadium ihrer Entwickelung, in dem Kupferstiche auf. Die Niellodrucke bilden eine gegenständlich wie technisch in sich geschlossene Gruppe und entwickeln sich unabhängig vom Kupferstiche, der nur erst später zur Hülfeleistung herangezogen wird, zur vollständigen Ausnutzung der Vorteile des Abdruckverfahrens.

Wenn aber auch ihrem technischen Charakter nach unabhängig von einander, stellen Nielloabdruck und Kupferstich doch nur zwei verschiedene Anwendungsformen der künstlerischen Vervielfältigung mit Hülfe der Gravierung dar und stehen doch in ihren künstlerischen Formen in engster Beziehung mit einander.

In den Niellodrucken sind uns nicht nur durchaus treue Nachbildungen von bedeutenden Werken der Goldschmiedekunst erhalten, nicht nur vermitteln sie uns die Kenntnis von interessanten Darstellungskreisen des italienischen Quattrocento, sie bieten uns in ihren künstlerischen Formen ein bedeutungsvolles Verbindungsglied des Kupferstiches mit der grofsen Kunst, mit der sie technisch und künstlerisch in noch viel engeren Beziehungen stehen als die Kupferstiche. Sie vor allem lassen uns erkennen, dass der italienische Kupferstich in seiner künstlerischen und technischen Entwickelung und in seiner Verwertung nur im Zusammenhange mit den anderen Kunstzweigen zum historischen und künstlerischen Verständnis gebracht werden kann.

DIE RADIERUNGEN DER SCHÜLER REMBRANDTS

VON W. VON SEIDLITZ

Während der letzten Jahrzehnte, nämlich seit der im Jahre 1877 veranstalteten Ausstellung des Burlington Club, hat sich das von Bartsch zusammengestellte Radierwerk Rembrandts so manche Abstreichungen gefallen lassen müssen, die alle dahin zielen, das Wesen des Meisters in möglichster Klarheit, befreit von allem ihm nicht zuzumutenden Ballast, festzustellen. Dadurch entstand vielfach die Frage, welche von seinen Schülern wohl die einzelnen ausgeschiedenen Blätter angefertigt haben könnten. Hierüber sich zu äufsern, musste so lange als bedenklich erscheinen, als nicht das seit Jahren angekündigte Werk des um die Rembrandtforschung hochverdienten Petersburger Senators Rovinski über die Radierungen der Schüler und Nachahmer Rembrandts erschienen war. Jetzt, da die Rovinskische Publikation (L'oeuvre gravé des élèves de Rembrandt et des maîtres qui ont gravé dans son goût, St. Petersburg 1894, zwei Foliobände und Textheft) als eine würdige Ergänzung seines Oeuvre de Rembrandt vorliegt, kann die Anzahl der in Frage kommenden Blätter überblickt werden, ohne dass der Befürchtung, Wichtiges übersehen zu haben, Raum gegeben zu werden braucht.

Auf eine Kritik des Rovinskischen Werkes als solches kann hier nicht eingegangen werden. Es handelt sich nur um die Ergebnisse, die daraus für die Kenntnis der einzelnen Nachfolger Rembrandts gezogen werden können. Da zeigt es sich denn leider, dass die bisher gemachte Erfahrung bestätigt wird, wonach aus all' diesen Blättern wenig Aufklärung über die fraglichen Nummern in dem Werke des Meisters selbst zu erwarten ist. Wohl treten einige schärfer umrissene Künstler-

persönlichkeiten hervor: Livens, Bol, Vliet, Verbeecq; aber selbst deren Werk ist auch jetzt noch nicht durchweg klargestellt. Die Masse der übrigen zeigt neben einer ganz geringen Zahl guter Arbeiten meist durchaus Minderwertiges.

Auch für die Chronologie ist die Ausbeute gering. Wir sehen, dass Vliet fast alle seine Blätter in der ersten Hälfte der dreifsiger Jahre angefertigt hat und zwar im Jahre 1631 wohl ausschliefslich nach Rembrandt arbeitend, im Jahre 1635 aber selbständig, wenn auch noch immer in Nachahmung Rembrandts, schaffend. Dass er an Rembrandts grofser Kreuzabnahme von 1633 und besonders an dessen Ecce homo von 1635/36 stark mitgewirkt, ergiebt sich aus der Vergleichung mit seinen Arbeiten in überzeugender Weise, um so mehr, als er hier wie dort in überwiegendem Mafse den Grabstichel verwendet hat. Reine Radierungen sind in seinem Werk nur Bartsch 25, der Greisenkopf, der ihm nicht einmal mit Sicherheit zugeschrieben werden kann, da er seine Namensbezeichnung nicht trägt, B. 26, das Brustbild eines Offiziers, und die Figurenfolge B. 83—92 von 1632; zum Teil wenigstens radiert und dann mit dem Stichel fertig gemacht sind B. 57 und 57 bis, die Bildnisse der Amalie von Solms und des Prinzen Friedrich Heinrich, die Figurenfolgen B. 59—72 von 1635 und B. 73—82 von 1632.

Auf den Blättern Bols reichen die Jahreszahlen von 1642 bis 1653, welches Datum, von Rovinski nicht erwähnt, auf dem Philosophan Bartsch 5 sich befindet, nämlich im I. Zustande auf dem vom Tische herabhängenden Blatt Papier (den von Claussin angeführten III. Zustand, mit dem Datum 1662 rechts oben, hat auch Rovinski nicht zu Gesicht bekommen). Noch um ein Jahr weiter kommen wir, wenn wir die Halbfigur der Frau im Fenster, Bartsch 52 der Verschiedenen, ihm zuschreiben, da deren verkehrt geschriebene Jahreszahl 1654 durchaus die gleiche Bildung der Ziffern zeigt wie das vorgenannte Blatt, und die Arbeit ganz dazu stimmt. Die Greisenfigur B. 19 dagegen, die das früheste Datum, nämlich 1639, aufweisen würde, können wir dem Künstler, trotz der Namensinschrift, nicht lassen, da sie selbst für die Arbeit eines Anfängers zu schwach ist.

Bei Livens fehlen die Jahreszahlen durchweg; nur aus dem Umstande, dass die von Rembrandt retouchierten Kopieen nach seinen, viel besseren Köpfen Bartsch 18—20 von 1635 datiert sind, lässt sich schliefsen, dass Livens Vorlagen etwas früher entstanden sein werden. Livens sind auch bestimmt die von Bartsch unter den Verschiedenen verzeichneten Köpfe 25 und 33 zuzuschreiben. Rovinski 74 von 1649 ist schwach; zu Rovinski 75 von 1651 fehlt die Abbildung.

Erwähnen wir dann noch den Eeckhoutschen Kopf (Bartsch 66) von 1646, die drei von Sal. Koninck (B. 68—70) von 1638 (alle drei so datiert und nicht blos B. 69), die beiden Kompositionen von Renesse (Rovinski, Atlas 438 fg.) von 1653 (auf dem ersten Blatt steht diese von Rovinski nicht erwähnte Jahreszahl unmittelbar unter dem Namen und auf dem zweiten ist sie so, statt 1657, zu lesen) und eine von 1651, so bleibt nur noch Verbeecq übrig, dem aufser den von 1639 datierten Blättern Bartsch 83—86 F. auch die beiden hier nach Bartschs Vorgange Rodermont zugeschriebenen Kompositionen B. 77 und 78 angehören, die bereits Gersaint mit richtigem Blick Verbeecq zuerkannt hatte (die angebliche Bezeichnung R. M. F. auf dem zweiten vermag ich nicht herauszuerkennen). — Der einer weit früheren Generation angehörende Roel. Savery (Rovinski, Atlas 459) hat mit Rembrandt überhaupt nichts zu thun; Seymour Haden, wenn er ihn unter den Mitarbeitern Rembrandts erwähnt, meinte jedenfalls den viel späteren Sal. Savry.

Geht man die Werke der einzelnen Stecher an der Hand des Rovinskischen Kataloges durch, so ergiebt sich Gelegenheit zu den folgenden Bemerkungen, die jedoch nicht darauf ausgehen, die Zuweisungen oder Beschreibungen einer eingehenden Kritik zu unterziehen, sondern nur das Material für die Beurteilung der Künstler klarstellen wollen.

Bol. Rovinski 21, Kopie des Kopfes der grofsen Judenbraut (Rembrandt Bartsch 341): Die Behauptung, dass auf der Brust (!) Bols Name zu lesen sei, erinnert durchaus an Lautners Phantasieen; es handelt sich dabei um ein blofses Spiel der Nadel; die Arbeit zeigt übrigens gar keine Verwandtschaft mit Bol. — Rovinski K, Rembrandts Schiff der Fortuna, B. 111, dürfte ganz ohne Grund einem andern Künstler, und gar Bol, zugesprochen worden sein.

Livens. Bartsch 32 zeigt die Züge, die nach Michel als diejenigen von Rembrandts Vater bezeichnet werden. — B. 34 verkleinerte Wiederholung von 24; dasselbe Modell wie 29. — B. 39 verkleinerte Wiederholung von 16. — B. 66 sicher nicht von Livens; vielleicht, wie Bartsch annimmt, von Sal. Savry, dessen Adresse darauf steht. — Rovinski 73 gegenseitige Kopie nach Rembrandt Bartsch 263, nur das Brustbild. — Rovinski 77 Kopie nach Rembrandt B. 174, gröfser, doch bereits unterhalb der Knie abgeschnitten. — Rovinski 83 Kopf der Diana, gegenseitig nach Rembrandt B. 201 kopiert, nicht nur in Anlehnung an Rembrandt. — Das Verhältnis zwischen den beiden gleichstrebenden Jugendgenossen war demnach der Art, dass anfangs, um 1630/31, Livens mehrfach nach Rembrandt kopierte; später aber, im Jahre 1635, Rembrandt Kopien, die seine Schüler nach Livens angefertigt hatten, selbst überarbeitete.

Vliet. Bartsch 12, die Taufe des Kämmerers; neu ist die Angabe, dass das Originalgemälde Rembrandts, das Bode jetzt in dem Schweriner Exemplar erblickt, sich beim Grafen Tolstoi in Odessa befinden soll. — B. 18, lesende Alte; Bodes Studien S. 381 zufolge nach dem Bilde von 1631 in Oldenburg. — B. 19, nach Bode Rembrandts Vater (diese bei B. 20 angebrachte Bemerkung gehört hierher). — B. 24 ebenso, entsprechend dem sogenannten Juden Philo. — Unter Vliets Namen führt Rovinski (Atlas Nr. 280 fgg.) den gröfsten Teil der Blätter auf, die in den letzten Zeiten Rembrandt abgesprochen worden sind, jedoch nicht durchgehends (z. B. nicht Rembrandt Bartsch 169) der Hand Vliets zugeschrieben werden können; manche durchaus ähnliche (wie z. B. das Bildnis Rembrandts B. 12) fehlen hier übrigens noch. Dagegen ist kein Grund abzusehen, weshalb B. 24, 142, 164, 165, 190, 191, 316, 327 Rembrandt, dessen Behandlungsweise sie durchaus zeigen, abgesprochen werden sollten.

Verschiedene: Blatt 38 gegenseitige Kopie nach Rembrandt Bartsch 100. — L. Bramer Rovinski Atlas 398; die Vorlage dazu befindet sich nicht in der Dresdner Galerie, wie Rovinski angiebt. — Das Monogramm IP, das Rovinski auf Rembrandts schlafendem Hunde B. 158 (Atlas 421) sieht, kann ich nur für einen Schnörkel halten.

Das Ergebnis dieser Betrachtungen lässt sich dahin zusammenfassen, dass für die erste Hälfte der dreifsiger Jahre Vliet, der bereits eine ganze Reihe Rembrandtscher Gemälde gestochen hatte, auch als der Verfertiger vieler kleiner, mit Rembrandts Monogramm versehener Radierungen sowie als Mitarbeiter an des Meisters grofsen Kompositionen angesehen werden kann, wobei er den Grabstichel noch in höherem Mafse als die Radiernadel anwendete. — Livens ist wegen seiner durchaus selbständig durchgebildeten Künstlerpersönlichkeit nicht als Nachahmer und noch weniger als Schüler Rembrandts anzusehen, sondern, wie dies auch durch zeitgenössische Zeugnisse bestätigt wird, durchaus als dessen gleichgestellter Studiengenosse. Die Möglichkeit, dass er gelegentlich eines oder das andere der früheren Blätter seines begabteren Freundes kopiert habe, ist deshalb nicht ausgeschlossen: immerhin möchte bei der Entscheidung dieser Frage besondere Vorsicht am Platze sein, wenn man als ausgemacht annimmt, dass andererseits Rembrandt es für der Mühe wert erachtet habe, Kopieen die seine Schüler nach Livensschen Radierungen ausgeführt hatten, einer Überarbeitung zu unterziehen. Die Fälle der Übereinstimmung, wie z. B. bei Rembrandts Vater und

dem Bettler, lassen sich am Ende durch die gleichzeitige Verwendung eines und desselben Modells erklären. Dass aber die Kopie nach dem Kopf der badenden Diana Rembrandts gerade von Livens ausgeführt sei, dürfte noch nicht als feststehend zu betrachten sein. — Für die zweite Hälfte der dreifsiger Jahre könnte bei Rembrandts Radierungen die Mitarbeiterschaft von Salomon Koninck und Verbeecq in Frage kommen, für die vierziger Jahre die von Eeckhout und Bol, obwohl solches bei der Selbständigkeit, die der Letztere sich so früh errungen, immerhin zweifelhaft erscheint, und die Behauptung, dass Bol überhaupt einmal eine Radierung Rembrandts (wie die grofse Judenbraut) kopiert habe, noch der Bestätigung bedarf.

PASTELLBILDNIS DES GRAFEN FRANCESCO ALGAROTTI
VON JEAN-ETIENNE LIOTARD

VON PAUL SEIDEL

Die Kunstsammlungen Seiner Majestät des Kaisers haben in jüngster Zeit einen wertvollen Zuwachs gewonnen durch den Ankauf eines auf Pergament gemalten Pastellbildnisses Jean-Etienne Liotards, das den Freund Friedrichs des Grofsen, den Grafen Francesco Algarotti, darstellt. In der an Werken der französischen Malerei des XVIII Jahrhunderts so reichen Sammlung Friedrichs des Grofsen war Liotard bisher nicht vertreten, und auch von anderer Hand ist ein Bildnis Algarottis in den Königlichen Schlössern nicht vorhanden, so dass dieses Porträt in doppelter Beziehung unser Interesse wachrufen muss. Die meisterhafte farbige Heliographie des Bildes, die dem Ruhmeskranze Professor Röses und der Reichsdruckerei ein neues Blatt hinzufügt, enthebt mich der Pflicht einer näheren Beschreibung; ich will nur hinzufügen, dass das Pastell so vorzüglich erhalten ist, wie es nur bei Liotard vorzukommen pflegt, der ein besonderes Verfahren gekannt zu haben scheint, um die Pastellfarben zu fixieren. Der blaue Sammet des Rockes ist mit einer malerischen Vollendung und an den durch die Falten hervorgerufenen Brechungen des Lichtes darauf mit einer Feinheit der Farbenwirkung gemalt, die ihres Gleichen sucht. Das Bild stammt aus der Familie Algarottis, die sich nur von dem Gesichtspunkt aus von diesem Kunstwerk getrennt hat, dass es in den Königlichen Schlössern eine dauernde Stätte neben den Erinnerungen an Algarottis Königlichen Freund erhalten würde. Ein mangelhafter Kupferstich des Bildes von der Hand Raphael Morghens ist dem ersten Bande der im Jahre 1791 in Venedig erschienenen Gesamtausgabe der Werke Algarottis vorgeheftet, und eine Wiederholung des Pastelles selber von Liotards eigener Hand ist aus dem Nachlass des Künstlers in das Amsterdamer Museum gelangt.

Der mit Friedrich gleichaltrige Algarotti hatte bei seinem ersten Besuche in Rheinsberg im Jahre 1739 durch sein gewinnendes und gewandtes Wesen sowohl wie durch seine vielseitige blendende Bildung auf den Kronprinzen einen tiefen Eindruck gemacht. Algarotti vereinigte in seiner Persönlichkeit Alles, was der nach »Geist« förmlich lechzende junge Prinz bei den Männern seiner Umgebung suchte: »Je regarde les hommes d'esprit comme des séraphins en comparaison du troupeau vil et méprisable



JEAN ETIENNE LIOTARD

GRAF FRANCESCO ALGAROTTI

PASTELLGEMÄLDE IM BESITZ SEINER MAJESTÄT DES KAISERS

10



des humains qui ne pensent pas«, schreibt Friedrich an Algarotti und versichert ihn an anderer Stelle, dass er niemals die acht Tage seines Besuches bei ihm vergessen werde. Algarotti besafs eine für seine Zeit gediegene künstlerische Bildung, die er gerne in den Dienst kunstfreundlicher Monarchen stellte, wie namentlich in die des Königs von Polen. Die durch Algarotti gemachten Erwerbungen für die Dresdener Gallerie sind von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Ich erwähne hier nur die Madonna des Bürgermeisters Meyer von Holbein, die erst durch die moderne Kunstkritik als Kopie festgestellt worden ist, die »drei Schwestern« von Palma Vecchio, sowie bedeutende Bilder von Courtois, Strozzi und Jan Weenix[1]).

Unter diesen Erwerbungen hat an dieser Stelle eine noch nicht genannte ein besonderes Interesse für uns, diejenige des berühmten Liotardschen Chokoladenmädchens, weil durch dieselbe die Möglichkeit geboten wird, die wahrscheinliche Entstehungszeit von Liotards Porträt des Grafen Algarotti zu bestimmen. Dieses Bild ist nach dem eigenhändigen Auszuge seines Tagebuches[2]) von Algarotti im Februar 1745 in Venedig vom Künstler selber erworben worden: »à Venise. 3 février 1745 payé au sieur Liotard pour un tableau de pastel représentant une Stoubemenche (sic) 120 sequins = L. 2640« und in einem nach Dresden gerichteten Schreiben[3]) vom 23. April 1746 erwähnt er das Bild folgendermafsen: »Je ne parlerai pas ici de la Magdelaine de la Rosalba,[4]) regardée par elle même comme son chef d'oeuvre, ni de la Stoubmenche qui a été considerée par tous les Peintres de Venise et par la Rosalba même comme le plus beau Pastel qu'on ait jamais vu.« Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir in diese Zeit, Anfang des Jahres 1745, wo Liotard in Venedig anwesend war, auch die Entstehung des Bildnisses Algarottis setzen, denn dieser war damals 33 Jahre alt (geboren 11. Dezember 1712) was sich mit dem Bilde wohl in Einklang bringen lässt.

Es war aber nicht allein reine Kunstliebe, die Algarotti zu seinem Eifer für die Kunstsammlungen des Königs von Polen anspornte, sondern der ehrgeizige Italiener verband hochfliegende Pläne damit, die sich aber nur zum Teil erfüllen sollten. Zu seinem gröfsten Missvergnügen wurde nicht ihm sondern dem Unterhändler Ventura Rossi u. A. der Auftrag, die Modeneser Gallerie für Dresden zu erwerben. In dem schon erwähnten Schreiben vom 23. April 1746 beschwert Algarotti sich bitter über diese Zurücksetzung und stellt eine Berechnung auf, nach der die von ihm bisher vermittelten Gemäldeankäufe anstatt der gezahlten 2774 Golddukaten einen Wert von 11900 hätten, eine Differenz auf die er grofsmütig zu Gunsten des Dresdener Hofes verzichtet habe. Als Entschädigung fordert Algarotti die Verleihung des Kammerherrn-Titels und den Ankauf seiner eigenen Gemäldesammlung gegen eine jährliche Leibrente von 1800 Dukaten. Gegen diese Wünsche verhielt sich der Dresdener Hof ablehnend, Algarotti hat es dort nie weiter als bis zu dem Titel eines Kriegsrates gebracht.

Bei der Unzuverlässigkeit der Berater Friedrichs des Grofsen in Kunstsachen können wir es heute nur bedauern, dass er Algarotti nicht in gröfserem Mafsstabe zur Vermittelung von Ankäufen herangezogen hat, da dessen Erwerbungen für Dresden und seine zahlreichen Schriften kunstkritischen Inhaltes ihn zu einer solchen Vertrauens-

---

[1]) Vergl. Woermann, Katalog der Königlichen Gemäldegallerie zu Dresden 1887. S. 9 und Zahn, Jahrbücher für Kunstwissenschaft 1871 S. 186—189. »Algarottis Correspondenz über die Erwerbung der Holbeinschen Madonna«.

[2]) Königliches Haupt-Staatsarchiv in Dresden.

[3]) Königliches Haupt-Staatsarchiv in Dresden.

[4]) Vergl. Woermann, Katalog. Pastelle Nr. 61.

stellung als ganz besonders befähigt erkennen lassen.[1]) Der König wäre jedenfalls, namentlich auf dem Gebiete der italienischen Malerei, nicht derartig hintergangen worden, wie es durch seine Pariser Agenten zeitweilig geschehen ist. Algarotti hat für Potsdam nur Kleinigkeiten besorgt, so die beiden Bilder Zuccarellis in Sanssouci,[2]) ferner Bücher und namentlich Zeichnungen und Aufnahmen italienischer Paläste, die als Muster für die von Friedrich in Potsdam errichteten Bürgerhäuser dienten. Der junge König schätzte an dem geistreichen Italiener vor allen Dingen den gewandten nie langweiligen Gesellschafter, und bei Friedrichs bekannter Hochschätzung des »esprit« darf es uns nicht verwundern, wenn er Algarotti mit seinem älteren Bruder gleich in dem Jahre seines Regierungsantrittes in den erblichen Grafenstand erhob. Der oben angedeutete Misserfolg in Dresden führte Algarotti wieder näher an den Preufsischen Hof, und hier wurde ihm auch endlich das Ziel seiner Wünsche zu Teil. Die ganze Wollust befriedigten Ehrgeizes leuchtet aus dem Potsdam den 15. April 1747 datierten Schreiben Algarottis an den Grafen Brühl, dessen Anfang hier folgen mag: »Monseigneur. Voyant combien j'étais inutile au service de Sa Majesté, j'ai accepté, Monseigneur, les offres généreux que Sa Majesté le Roi de Prusse a daigné me faire. Il me donne 3000 écus de pension, et m'a honoré hier au soir de la clef de son chambellan et de l'ordre du Mérite. J'ai remis, Monseigneur, ce matin la patente de conseiller privé de guerre à Monsieur de Bulow.« Die Beziehungen des grofsen Königs zu Algarotti, seinem »Schwan von Padua« sind bis zu dessen Tode trotz des Italieners Unbeständigkeit ungetrübt geblieben. Wenn auch der König die übertriebenen Schmeicheleien seines Freundes mit feiner Ironie zurückweist, so kann er sich doch nie genug an seiner glänzenden und schlagfertigen Unterhaltungsgabe über alle möglichen wissenschaftlichen und künstlerischen Gebiete erfreuen, und er kann darin nach seiner Meinung allein mit Voltaire verglichen werden.[3])

Die Korrespondenz Friedrichs mit Algarotti bringt an vielen Stellen die Bewunderung des Königs für dieses Talent seines Freundes zum Ausdruck, auch die Sehnsucht nach dessen Vaterlande, dem nie geschauten Italien, bricht sich oft Bahn in seinen Briefen, namentlich als Algarotti einmal erwähnt hatte, dass er nicht nach Herculanum zu gehen beabsichtige. »Vous n'allez donc à Herculanum? J'en suis faché; c'est le phénomène de notre siècle; et si de si fortes entraves ne me retenaient pas ici, je ferais cinq cent lieues pour voir une ville antique ressuscitée de dessous les cendres du Vésuve.«

Am 3. Mai 1764 ist Graf Algarotti in Pisa verschieden. Der König sprach sofort den Wunsch aus, dass auf seinem Grabe eine Marmortafel mit folgender Inschrift errichtet werde: »Hic jacet Ovidii aemulus et Newtoni discipulus«. In bedeutend erweiterter Form wurde dieses Grabdenkmal nach den Entwürfen Maurinos und Carlo Bianconis im Campo Santo zu Pisa aufgerichtet,[4]) wo es noch heute den Wanderer, der überrascht den Namen des Grofsen Friedrichs an diesem Orte entdeckt, daran gemahnt, wie der Grofse König die Ritter des Geistes zu ehren wusste.

[1]) Vergl. Woermann a. a. O.

[2]) Vergl. meinen Aufsatz: »Friedrich der Grofse als Sammler« s. Jahrbuch Bd. XV S. 54.

[3]) Vergl. die glänzende Schilderung des Freundeskreises des Grofsen Königs bei Koser, »König Friedrich der Grofse« im Kapitel »Sanssouci«.

[4]) Gestochen von Volpato und Raphael Morghen.

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

ZUR BYZANTINISCHEN FRAGE

DIE WANDGEMÄLDE IN S. ANGELO IN FORMIS

VON E. DOBBERT

Der Einfluss der byzantinischen Kunst auf die abendländische Kunst des Mittelalters wird neuerdings im allgemeinen für geringer erachtet, als es noch vor wenigen Jahrzehnten der Fall war. Bereits im Jahre 1871 hatte Schnaase[1]) in seiner tief eindringenden Weise das Mafs dieses Einflusses festzustellen versucht und war zum Ergebnis gekommen, dass derselbe nirgends in einer völligen Unterwerfung besteht, dass er überall nur als ein Hülfsmittel benutzt wird, welches dem einheimischen Geiste dient und ihm eigene Arbeit erspart, dass er sich niemals auf das ganze Kunstgebiet, sondern immer nur auf einzelne Zweige erstreckt und verschwindet, sobald die einheimische Kunst so weit gereift ist, um jene Hülfe zu entbehren. Sodann hat Anton Springer für die frühmittelalterliche Kunst des Abendlandes eine nahezu vollständige Unabhängigkeit von byzantinischen Vorbildern in Anspruch genommen, und es ist ihm gelungen, wenigstens in betreff der Miniaturmalerei im grofsen und ganzen die Selbständigkeit der karolingisch-ottonischen Kunst zu erweisen. Nur darf man sich diese Selbständigkeit nicht als eine unbedingte vorstellen, stöfst man doch wiederholt auf abendländische Denkmäler, die diesen oder jenen Zug der byzantinischen Kunst entnommen haben, wie denn auch Springer anerkennt, dass einzelne Wechselwirkungen nicht ausgeschlossen seien, welche von Fall zu Fall geprüft werden müssten.[2]) Vor einigen Jahren habe ich einen bald stärkeren bald schwächeren Einfluss der byzantinischen Kunst in einer Anzahl diesseits der Alpen entstandener Kunstwerke nachzuweisen versucht.[3]) Neuerdings hat Frey,[4]) mit dessen Auffassung der süditalischen Kunst und insbesondere der Wandgemälde in S. Angelo in Formis die meinige vielfach übereinstimmt, wieder eine Herrschaft der byzantinischen Kunst auch diesseits der Alpen behauptet. Wie er seinen Ausspruch, es gebe keine selbständige lateinisch-indigene Richtung in der (frühmittelalterlichen) Malerei weder in Italien noch in Deutschland, erweisen will, ist mir unerfindlich.

---

[1]) »Die byzantinische Frage« in dessen Gesch. d. bild. Künste 2. Aufl. Bd. IV, S. 718 f. Ähnlich schon in der 1. Aufl. 1854. S. 565 f.

[2]) Springer, »Die byzantinische Kunst und ihr Einfluss im Abendlande« in dessen Bildern aus der neueren Kunstgeschichte 2. Aufl. 1886, I, 102.

[3]) Göttingische gelehrte Anzeigen 1890 No. 22, S. 869—870; 876—885.

[4]) K. Frey, Ursprung und Wesen westeuropäischer Kunst im Mittelalter. Deutsches Wochenblatt, herausg. von O. Arendt in Berlin. VI. Jahrg. 1893, No. 41, 42.

Muss schon dem nördlichen und mittleren Italien in betreff der »byzantinischen Frage« eine andere Stellung eingeräumt werden als den Ländern diesseits der Alpen, insofern, den politischen Zuständen entsprechend, in Ravenna und Venedig oströmische Kunstthätigkeit eine bedeutende Stätte fand[1]) und auch die römische Kunst wiederholt byzantinische Elemente aufweist,[2]) so wäre es geradezu erstaunlich, wenn in Süditalien die Malerei nicht in eine starke Abhängigkeit von der byzantinischen Kunst geraten wäre, war doch ein grofser Teil des Landes während mehrerer Jahrhunderte durch Religion, Verwaltung, Sprache[3]) mit dem oströmischen Reiche verbunden, flüchteten doch in der Zeit des Bilderstreites zahlreiche Anhänger des Bilderdienstes hierher, kennt man doch die Namen von 97 in jener Zeit in Calabrien begründeten Klöstern vom Orden des h. Basilius. Mit diesen Klöstern waren zum Teil blühende Schulen verbunden. Das Kloster des h. Nicolaus in der Nähe von Otranto, das bis gegen das Ende des XV Jahrhunderts bestand, besafs eine der reichsten Sammlungen griechischer Handschriften im Abendlande und war für die ganze Gegend von Otranto ein Herd der Bildung und der klassischen Studien. Im IX und X Jahrhundert waren durch die Kaiser Basilius I, Leo VI und Nikephoros Phokas zahlreiche Kolonien aus dem Peloponnes in diese Gegend verpflanzt worden und noch gegenwärtig giebt es in Apulien und Calabrien Ortschaften mit griechischer und griechisch redender Bevölkerung, so eine aus neun Dörfern und Städtchen bestehende Kolonie mit 15000 griechischen Einwohnern bei Otranto und eine andere, die gegen 5000 Seelen umfasst, bei dem Städtchen Bova. Auch ist es nachgewiesen, dass vor einigen hundert Jahren in diesen Gegenden das Griechische in einem noch weit gröfseren Umfange gesprochen wurde als heute.[4]) Auch in einigen Dörfern der Provinz Lecce wird noch gegenwärtig ein Dialekt geredet, in welchem sich neben albanesischen griechische Elemente finden, und die Umgegend von Santa Severina in Calabrien wird noch heute von den Bewohnern »la Grecia« genannt.[5])

[1]) Auch in Friaul finden sich griechische Kunstelemente. Vergl. Eitelberger i. d. Mitth. der Wiener Central-Comiss. IV, 334.

[2]) Diese byzantinischen Kunstelemente erklären sich leicht, wenn man dessen gedenkt, dass sich zur Zeit des Bilderstreites griechische Mönche hierher geflüchtet hatten und ihnen Klöster eingeräumt worden waren, dass dicht bei Rom in Grotta Ferrata durch Nilus aus Calabrien i. J. 1004 eine Kolonie griechischer Mönche begründet wurde. In Grotta Ferrata sieht man denn auch rein byzantinische Mosaikdarstellungen des thronenden Christus zwischen Maria und Johannes dem Täufer, wahrscheinlich aus dem Anfange des XI Jahrhunderts, und der Ausgiefsung des heiligen Geistes, wahrscheinlich aus der ersten Hälfte des XII Jahrhunderts. (Von Frothingham i. d. Gazette arch. 1883 pl. LVII—VIII veröffentlicht. Text S. 348 f.) In Rom gab es vom VII bis X Jahrhundert eine ständige griechische Kolonie mit eigenen Kirchen, Klöstern, Priestern, Mönchen, Künstlern u. s. w. (Batifoll, Librairies byz. à Rome i. d. Mélanges d'arch. et d'hist. VIII, 1888, 297—308.)

[3]) Nachdem die griechische Sprache etwa seit dem VII Jahrhundert sich in Süditalien wieder auszubreiten begonnen, kam sie im X Jahrhundert als offizielle Sprache der Regierungserlasse besonders in Calabrien wieder in Gebrauch. Pawlowski, **Живопись Палатинской Капеллы въ Палермо** (Die Malereien der Capella Palatina in Palermo) St. Petersburg 1890, S. 2.

[4]) Vergl. Bayet, L'art byz. 293. — Diehl, Peintures Byzantines de l'Italie méridionale im Bulletin de Corresp. héllenique XII (1883) 441 f. — Krumbacher, Griechen im heutigen Italien i. d. Münchener Neuesten Nachrichten 1891, No. 73.

[5]) Diehl, Mélanges d'arch. et d'hist. X (1890) 300.

Über einen Zusammenhang zwischen der Kunst in Süditalien und derjenigen in Byzanz giebt es allerdings nur vereinzelte, aber wertvolle Nachrichten aus mehreren Jahrhunderten. So erfährt man aus den Acta Sanctorum, dass der Bischof von Siponto, ein Verwandter des Kaisers Zeno (474—491), sich Künstler aus Konstantinopel kommen liefs.[1]) Dass gegen Ende des VIII Jahrhunderts der Fürst von Benevent Arighis eine Sophienkirche nach dem Muster derjenigen Justinians erbauen liefs, ist quellenschriftlich bezeugt.[2]) In der zweiten Hälfte des XI Jahrhunderts bestellten mehrere Mitglieder der reichen Familie der Pantaleonen zu Amalfi eherne Thüren mit eingegrabenen und mit Silber oder farbigen Stoffen ausgefüllten Darstellungen teils ornamentalen, teils figürlichen Charakters in Konstantinopel und schenkten sie dem Dom von Amalfi, der Paulskirche bei Rom, der Wallfahrtskirche zu Monte S. Angelo auf dem Berge Gargano und der Kirche S. Salvatore zu Atrani, wie ja auch der Abt Desiderius eine solche Thür für die Kirche seines Klosters Monte Cassino und Robert Guiscard eine für den Dom zu Salerno in Konstantinopel anfertigen liefsen.[3])

Im Hinblick auf die hier zu besprechenden Wandmalereien in S. Angelo in Formis sind aber vor allem die Nachrichten über die Kunstpflege ihres Stifters, des Abtes Desiderius von Monte Cassino, von Bedeutung. Nachdem er die bereits erwähnte Erzthür nach dem Muster der von ihm im Jahre 1062 zu Amalfi bewunderten in Konstantinopel bestellt hatte,[4]) liefs er für die Ausstattung der von ihm in Monte Cassino 1066—1071 errichteten Basilika mit Mosaiken und Fufsbodenbelag Künstler aus Konstantinopel und Alexandrien kommen.[5]) Dass die griechischen Meister nun auch Kunstunterricht im Kloster zu erteilen hatten, geht doch wohl aus den unmittelbar auf die Stelle über die Berufung derselben folgenden Worten der Chronik des

[1]) E. Müntz, Études sur l'hist. de la peinture et de l'iconographie chrét. Paris 1882, p. 41. Die Hand eines Architekten aus dem Osten des Reiches ist de Rossi geneigt an der aus dem Anfang des V Jahrhunderts stammenden Apsis der Basilica Severiana in Neapel zu vermuten. Bullett. d. a. cr. 1880 p. 144. Holtzinger, Die Basilika des Paulinus von Nola in d. Zeitschr. f. b. Kunst XX. 138.

[2]) Translatio sancti Mercurii i. d. Scriptores rerum Langob. et Italic. ed. Waitz p. 576, 577: Arechis igitur princeps illustris, perfecta jam sancte Sophie basilica, quam ad exemplar illius condidit Justiniane ... Siehe auch Bayet, a. a. O. 299.

[3]) Abbild. der Thüren in Süditalien bei Schulz, Denkm. d. Kunst des Mittelalt. in Unteritalien, der Thür von S. Paolo bei Nicolai, Della Basilica di S. Paolo Rom 1815 Tav. 11—17.

[4]) Leonis Marsicani et Petri Diaconi chronica monasterii Casinensis, ed. Wattenbach in den Monum. Germ. Script. VII, 711.

[5]) In der nur in französischer Übersetzung auf uns gekommenen Geschichte der Normannen von Amatus, welcher in der Zeit des Abtes Desiderius Mönch von Monte Cassino war, heifst es: ... Et pour ce qu'il non trova in Ytalie homes de cest art, manda en Costentinnoble et en Alixandre pour homes grex et sarrazins, liquel pour aorner lo pavement de lo èglize de marmoire entaillié et diverses paintures, laquelle nous clamons opère de mosy, ovre de pierre de diverses colors. L'Ystoire de li Normant et la Chronique de Robert Viscart, par Aimé, moine de Mont-Cassin, publiées pour la première fois d'après un manuscrit françois inédit du XIII siècle ... par Champollion-Figeac, Paris 1835 p. 105. Vergl. die entsprechende, nur Alexandrien und die sarazenischen Künstler fortlassende Stelle bei Leo von Ostia (a. a. O. 718), der hier wie auch an anderen Stellen seiner Chronik Amatus benutzt hat, und das Gedicht des Erzbischofs Alfanus von Salerno, eines Freundes des Desiderius: De situ constructione et renovatione coenobii Casinensis, wo berichtet wird, thracischen (d. h. byzantinischen) Künstlern werde die Mosaikarbeit übertragen, in der sie ausgezeichnet seien, Schulz a. a. O. II, S. 117 Anm. 1.

Leo von Ostia hervor, der Abt habe sich befleifsigt, viele junge Leute des Klosters in diesen Künsten (in der ars musaria et quadrataria) unterrichten zu lassen.[1]) Der Unterricht beschränkte sich übrigens nicht auf die musivische Kunst und die Fertigung steinerner Fufsböden, sondern Desiderius liefs in seinem Kloster Künstler für alle Werke ausbilden, die aus Gold, Silber, Erz, Eisen, Glas, Elfenbein, Holz, Gips oder Stein gefertigt werden können.[2]) Er begründete also in seinem Kloster das, was wir heute etwa eine Kunstgewerbeschule nennen würden. Der Malerei wird dabei nicht erwähnt. Diese Kunst wurde im Mittelalter in den Werkstätten der Maler selbst oder bei der Ausführung der Wandgemälde in den Kirchen und Klöstern gelehrt und gelernt.

Von einer Berufung byzantinischer Wandmaler ist bei Leo von Ostia nicht die Rede, was aber selbstverständlich die Möglichkeit einer solchen Berufung nicht ausschliefst und es keineswegs unwahrscheinlich macht, dass sich Desiderius, wie auch Kraus (Jahrb. XIV, S. 98) anerkennt, für die Wandmalerei unter anderen auch solcher Meister bediente, »welche die byzantinische Schule in Konstantinopel oder anderwärts durchgemacht«. Für die Verwendung griechischer Wandmaler, mochten sie nun in Süditalien selbst geboren sein oder aus Konstantinopel oder vielleicht aus Sizilien, dessen Kultur ja zum grofsen Teil griechisch war, stammen, scheint auch die Thatsache zu sprechen, dass Desiderius griechische Kunstfertigkeit für eine andere Gattung der Malerei, die Tafelmalerei, in Anspruch nahm. Als er einen Altar mittelst einer mit Gemmen und Email reich zu verzierenden Tafel schmücken wollte, sandte er einen kunstfertigen Mönch nach Konstantinopel, der dort einen Teil der plastischen Arbeiten selbst aus Silber fertigte, die Rundbilder aber von griechischer Hand malen liefs.[3])

---

[1]) Die betreffende Stelle bei Leo von Ostia p. 718 lautet: »Et quoniam artium istarum ingenium a quingentis et ultra iam annis magistra Latinitas intermiserat et studio hujus inspirante et cooperante Deo nostro hoc tempore recuperare promeruit, ne sane id ultra Italiae deperiret, studuit vir totius prudentiae plerosque de monasterii pueris diligenter eisdem artibus erudiri.« Wiederholt ist hervorgehoben worden, dass der kirchliche Schriftsteller hier seine Unkenntnis der Kunstzustände Italiens im frühen Mittelalter zeige, da ja die musivische Kunst in Italien nicht ausgestorben war. Zur Rechtfertigung Leos ist Rumohr (Ital. Forschungen I, 287—289) geneigt, das intermiserat nicht im Sinne von »aussetzen«, sondern von »vernachlässigen« zu verstehen. Ich glaube, Leo hat nicht sagen wollen, dass der Betrieb der musivischen Kunst 500 Jahre lang in Italien überhaupt unterlassen worden, sondern dass die spezifisch italienisch-abendländische Kunst (Latinitas) im Gegensatze zu der byzantinischen etwa seit der Einwanderung der Langobarden das Verständnis dieser Künste, der ars musaria et quadrataria, verloren habe und deshalb zur Zeit des Desiderius auch nicht geeignet gewesen sei, dieselben zu lehren (magistra!); deshalb habe Desiderius die von ihm berufenen griechischen Meister angewiesen, junge Mönche seines Klosters darin zu unterrichten. Vergl. auch Schulz, a. a. O. S. 119.

[2]) Leo von Ostia a. a. O.: Non autem de his tantum, sed et de omnibus artificiis quaecumque ex auro, argento, aere, ferro, vitro, ebore, ligno, gipso vel lapide patrari possunt, studiosissimos prorsus artifices de suis sibi paravit.

[3]) Leo von Ostia, a. a. O. p. 722, 723. E quibus (iconibus) . . . 10 . . praedictus frater apud Constantinopolim crosso (i. e. grosso s. crasso) argento sculpsit ac deauravit, ... rotundas autem omnes . . . . . . coloribus ac figuris depingi graeca peritia fecit. Die Worte »graeca peritia« vermag ich nicht mit Kraus im Sinne von »in griechischer Art« zu fassen, sondern finde mit Frey (a. a. O. No. 42, S. 502*) darin ausgesprochen, dass Griechen selbst diese Bilder gemalt haben.

Liegt es nach diesen Nachrichten über die Kunstpflege des Desiderius nahe, an der malerischen Ausstattung der von ihm erbauten Kirche S. Angelo in Formis eine Beteiligung byzantinischer Kunst anzunehmen, so führt die Betrachtung der in jener Epoche in Süditalien entstandenen anderweiten Malereien zu demselben Ergebnis, stöfst man hier doch so oft auf byzantinischen, beziehungsweise byzantinisierenden Stil. Salazaros Versuch, die Unabhängigkeit der süditalischen Kunst von der byzantinischen zu erweisen, scheint mir durchaus misslungen. In eigentümlichem Gegensatze stehen die immer wieder die stärksten byzantinischen Einwirkungen zeigenden Abbildungen seines verdienstvollen Werkes: »Studi sui monumenti dell' Italia meridionale« zu dem Texte, in welchem er diesen Einfluss aufs entschiedenste in Abrede stellt.[1]

Gehen wir nun an die Betrachtung der Wandmalereien in S. Angelo in Formis.

Kraus, der durch die Publikation derselben im 14. Bande dieses Jahrbuches der Kunstwissenschaft einen grofsen Dienst geleistet hat, kennzeichnet (S. 97) das Weltgericht an der Westwand und den Rex gloriae in der Hauptapsis dahin, dass diese Gemälde »wenn auch nicht in rein byzantinischer Auffassung und Formgebung gehalten, so doch sehr stark byzantinisierend sind«, und vermutet, dass Desiderius die Herstellung dieser beiden als die vornehmste Aufgabe angesehenen Bilder der Basilika Künstlern übertragen habe, »welche die byzantinische Schule in Konstantinopel oder anderwärts durchgemacht und demnach als besonders für diese Themata befähigt erachtet wurden«. Mein im Repertorium für Kunstwissenschaft XV (1892) S. 380 gethaner und von Kraus (S. 98) beigebrachter Ausspruch, wonach ich in den Wandmalereien der Kirche S. Angelo in Formis das Erzeugnis einer süditalisch-griechischen Künstlerschule sehe, steht bezüglich dieser beiden Bilder noch nicht im Gegensatze zu der Auffassung meines hochverehrten Herrn Kollegen, da meine Bezeichnung »süditalisch-griechische Künstlerschule« nicht in dem Sinne gemeint ist, als handle es sich hier nur um Künstler von griechischer Herkunft. Das Hauptgewicht lege ich auf die wesentlich byzantinische Kunstweise, welche ja auch solche Süditaliener, die nicht als Griechen geboren waren, von ihren griechischen Meistern überkommen haben könnten. Der Gegensatz tritt erst bei der Beurteilung der »Historien« des Mittelschiffes ein, für welche Herr Professor Kraus nur in einigen Punkten, z. B. hinsichtlich der Behandlung der Kostüme byzantinische Einflüsse zugiebt, und welche er Malern zuweist, »die in der einheimischen Tradition aufgewachsen, weit mehr im Zusammenhange mit dem geblieben waren, was der Geschichtsschreiber von Monte-Cassino selbst sehr bezeichnend die magistra Latinitas genannt hat«, während ich diese erzählenden Bilder des Mittelschiffes für in eben so hohem Mafse byzantinisch halte wie die feierlichen Darstellungen in der Apsis und an der Westwand. Nachstehend will ich versuchen, diese meine Auffassung zu begründen, die ich mir bei der Betrachtung der Originale im Jahre 1872 gebildet und bald darauf[2]) mit den Worten: die Fresken in S. Angelo in Formis seien wesentlich byzantinisch, ausgesprochen habe.

---

[1]) Byzantinische Wandmalereien in Süditalien werden beschrieben von Diehl, Peintures byz. de l'Italie mérid. im Bullet. de corresp. héllen. VIII (1884) 264 ff.; IX (1885), 207—219, XII (1888), 441—459; Notes sur quelques monum. byz. de Calabre, i. d. Mélanges d'arch. et d'hist. X (1890), 284—302; Notes sur quelques mon. byz. de l'Italie mérid. i. d. Mélanges d'arch. et d'hist. XI (1891), 3—52.

[2]) Über den Stil Niccolo Pisanos und dessen Ursprung 1873 S. 27.

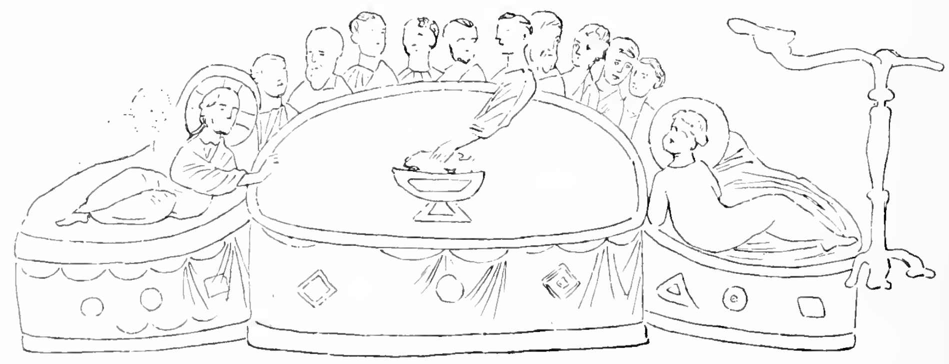
I. DIE COMPOSITION DER DARSTELLUNGEN AUS DEM LEBEN JESU IM HAUPTSCHIFF VON S. ANGELO IN FORMIS

Siehe die Lichtdrucktafeln in Bd. XIV dieses Jahrbuches bei S. 18 u. 84.

Unter den Bildern aus dem Leben Jesu ist es die Darstellung des »*Abendmahles*« (Süd-Wand, Kraus, S. 90), welche ihrem ikonographischen Gehalte nach auf das entschiedenste für die byzantinische Kunst in Anspruch genommen werden muss. Auf Grund zahlreicher unzweifelhaft byzantinischer Abendmahlsbilder habe ich,[1]) wie ich glaube, den Beweis erbracht, dass die byzantinische Kunst, wenn sie das Abendmahl Christi in geschichtlicher Weise darstellen wollte, seit dem VI Jahrhundert immer wieder die Ankündigung des Verrates, wie dieselbe im Matthäus-Evangelium XXVI, 21—25 erzählt wird, zum Ausgangspunkte der Darstellung nahm und den Judas, der gewöhnlich mitten unter den übrigen Aposteln angeordnet ist, dadurch kenntlich machte, dass er in die Schüssel greift. Die Tischgesellschaft ist an einer halbkreisförmigen Tafel, dem sogenannten Sigma, derart verteilt, dass Christus an der linken Ecke liegt oder auch sitzt, ihm gegenüber aber, am rechten Tischende, häufig Petrus,



No. 1. S. Angelo in Formis.



No. 2. Psalter v. J. 1066. Brit. Museum, London (Add. 19352).

ausnahmsweise auch Judas, sich befindet und Johannes in der Regel den Platz rechts (vom Beschauer aus) neben Christus einnimmt, ausnahmsweise aber auch links hinter dem liegenden Christus zu sehen ist. Dieses Schema, welches auch Vöge,[2]) auf Grund

---

[1]) In der Abhandlung über »das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen den Schluss des XIV Jahrhunderts«. Repert. f. Kunstwiss. XIV (1891), 180—203; XV (1892), 361—384. Vergl. auch meinen früheren Aufsatz: »Die Darstellung des Abendmahles durch die byzantische Kunst« in v. Zahns Jahrb. f. Kunstwiss. IV (1871), 281—346, auch gesondert erschienen, Leipzig 1872.

[2]) Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends, Westdeutsche Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst. Ergänzungsheft VII. Trier 1891, S. 260.

der Ergebnisse meiner Untersuchung, als das byzantinische bezeichnet, ist in S. Angelo in Formis streng befolgt, wo auch der auf byzantinischen Abendmahlsbildern so oft anzutreffende Leuchter nicht fehlt. Zum Vergleich sind in Fig. 1 und 2 das Wandbild in S. Angelo und eine sehr verdorbene Miniatur auf Bl. 50b des griechischen Psalters vom Jahre 1066 im britischen Museum [1]) zusammengestellt. Dass aber dieses Schema nicht auch der frühmittelalterlichen abendländischen Darstellungsweise des Abendmahles zu Grunde liegt, darf ich wohl behaupten, da es mir nirgends begegnet ist, obgleich ich zahlreiche abendländische Abendmahlsbilder jener Epoche kennen gelernt habe. Bereits in meiner Abhandlung über die Darstellung des Abendmahls durch die byzantinische Kunst 1871 konnte ich als eines der Ergebnisse meiner Untersuchung den Satz aufstellen, dass auch in der abendländischen Kunst des Mittelalters eine Art der Abendmahlsdarstellung vorherrsche, und zwar diejenige, wo in Anlehnung an das Johannes-Evangelium (XIII, 21—30) der Verräter, der in der Regel von den übrigen Jüngern abgesondert ist, daran erkannt wird, dass Christus ihm den Bissen reicht. In der bald erscheinenden Fortsetzung meiner Abhandlung im Repertorium für Kunstwissenschaft werde ich auch eine Anzahl abweichender abendländischer Darstellungsweisen dieses Gegenstandes beibringen, darunter auch solche, welche ausnahmsweise Judas in die Schüssel greifen lassen, doch geschieht dies anders als es auf byzantinischen Bildern üblich ist; wo aber eine gewisse Ähnlichkeit wahrzunehmen ist, lässt sich meist eine Einwirkung der byzantinischen Kunst erweisen, beziehungsweise wahrscheinlich machen.

Einen so tief gehenden Unterschied zwischen der byzantinischen und abendländischen Auffassungsweise, also auch ein so sicheres ikonographisches Merkmal für den byzantinischen oder den abendländischen Ursprung der betreffenden Darstellung, wie beim Abendmahl, vermag ich bei keinem anderen Vorgange aus dem Leben Jesu anzugeben, doch lassen sich auch bei den meisten der übrigen hier in Betracht kommenden Scenen gewisse Züge anführen, welche in byzantinischen Bildern typisch sind und zum Teil im Gegensatz zur abendländischen Auffassung stehen.

Bei der Darstellung der »*Taufe Christi*« steht, mit ganz seltenen Ausnahmen, Johannes der Täufer links am Ufer des Jordan, und zwar, wie es scheint namentlich in Werken des XI Jahrhunderts, höher als der im Wasser stehende Christus, auf dessen Haupt er stets die Rechte legt. Oben schwebt gewöhnlich die Taube des heiligen Geistes, oft in einem aus dem Himmelssegment herabkommenden Strahle. Auf dem rechten Ufer halten Engel (es sind deren auf Bildern des XI Jahrhunderts gewöhnlich zwei,[2]) später auch eine gröfsere Zahl) entweder besondere Tücher, oder sie erheben die mit dem eigenen Gewande bedeckten Hände. Der in der Regel ganz nackte Christus steht entweder in der Vorderansicht da oder wendet sich im Dreiviertelprofil nach links (vom Beschauer aus), sein linker Arm hängt herab, der rechte Unterarm ist etwas nach aufsen gekehrt und die rechte Hand pflegt zu segnen. Sowohl der Täufer, der gewöhnlich das ziemlich stark gebogene linke Bein vorgesetzt hat, als auch die Engel sind häufig in einer gewissen stürmischen Bewegung gedacht. Im Wasser sieht man oft eine Personifikation des Jordan, zuweilen auch des Meeres, sowie ein Kreuz.[3])

---

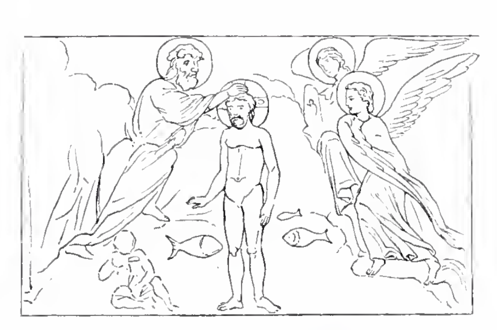
[1]) Auf Grund einer Durchzeichnung meines Freundes Dr. Tikkanen.

[2]) Vergl. Strzygowski, Ikonographie der Taufe Christi, München 1885, S. 22, 24.

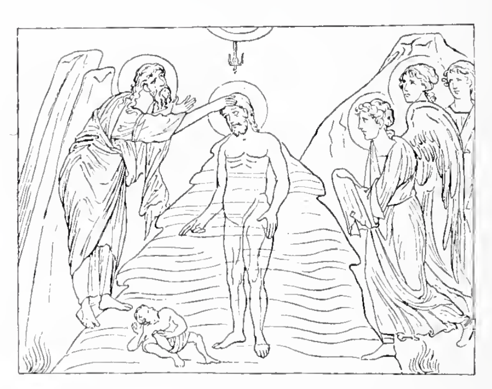
[3]) Vergl. bei Strzygowski besonders die zusammenfassende Charakteristik der byzantinischen Darstellungsweise auf S. 28, 29 und die Abbildungen auf Taf. III—VII.

Das Taufbild in S. Angelo in Formis (Nordwand, 3. Reihe, Kraus, S. 94) zeigt, soweit es trotz seiner Zerstörung noch zu erkennen ist, die typischen Eigenschaften der byzantinischen Darstellungsweise im XI Jahrhundert. Der, wie in den unzweifelhaft byzantinischen Bildern stets bärtige, nackte Christus steht, ein wenig nach links gewendet, im Wasser und hält die Arme in der oben angegebenen Weise. Johannes, wie die Engel in stürmischer Bewegung gedacht, ist, wie gewöhnlich, durch verwildertes Haar an Haupt und Bart als der Wüstenbewohner gekennzeichnet. Die Gestalt des Jordan ist, wenn auch nur schwach, noch zu erkennen. Im Wasser schwimmen Fische, wie sie sich auch sonst bisweilen in byzantinischen Taufbildern finden und im Handbuche der Malerei vom Berge Athos (Deutsche Ausg. von Schäfer, § 220 S. 178) in den Worten: »Und um Christus sind Fische« vorgesehen sind.

Der Vergleich des Bildes in S. Angelo (Fig. 3) mit der Miniatur auf Bl. 177a der schönen griechischen Evangelienhandschrift der Königlichen Bibliothek zu Berlin Gr. 4°



No. 3. S. Angelo in Formis.



No. 4. Evangeliar. Kgl. Bibliothek Berlin (No. 66). XII Jahrh.

No. 66 aus dem XII Jahrhundert (Fig. 4) ergiebt eine nahe Verwandtschaft der Gestalten Christi und das Übereinstimmen des Bewegungsmotivs bei den Engeln. In betreff der stürmischen Haltung des Täufers sei auf den Johannes der Taufdarstellung in der aus dem XI Jahrhundert stammenden Handschrift des Gregor von Nazianz der Pariser National-Bibliothek No. 533 Bl. 154a (Fig. 5)[1]) hingewiesen.



No. 5. Gregor von Nazianz. Bibl. nation. Paris (No. 533). XI Jahrh.

Die abendländischen Taufdarstellungen vom X bis zum XII Jahrhundert zeigen, dem weniger typischen Charakter der abendländischen Kunst entsprechend, gröfsere Verschiedenheiten unter einander als die byzantinischen. Der Täufer steht auch hier, wie es schon auf den altchristlichen Sarkophagreliefs meist der Fall war,[2]) häufig auf der linken Seite, bald hält er die Hand über dem Haupte Christi, wie z. B. im Egbert-Codex zu Trier,[3]) im Echter-

[1]) Nach Strzygowski Taf. III, Fig. 4.

[2]) Vergl. die Abbildungen bei Strzygowski auf Taf. I.

[3]) Abbildung bei Kraus, Der Egbert-Codex 1884. Taf. XVIII, Strzygowski Taf. IX, Fig. 2.

nacher Evangeliar in Gotha,[1]) in dem Evangeliar Heinrichs II in der Münchener Staatsbibliothek Cim. 58 (Bl. 32b),[2]) bald hat er die Hände an Brust und Rücken des Täuflings gelegt, um ihn unterzutauchen, so im Evangelistarium der Königlichen Bibliothek zu Brüssel No. 9428[3],) im Bernward-Evangelium zu Hildesheim,[4]) und in dem Evangelienbuch zu Brescia.[5]) Die Engel mit den Gewändern über den Armen, die, wie es Strzygowski (S. 17) wahrscheinlich gemacht hat, aus der frühbyzantinischen Kunst in die abendländische gedrungen sind, kommen in der letzteren keineswegs regelmäfsig vor, wie denn auch Vöge a. a. O. 260 zu dem Ergebnis gekommen ist, dass sie in der Gruppe von Handschriften, deren Ursprung aus einer Schule (der kölnischen?) er erwiesen hat, »ein nur episodisch vorkommendes Schema« vertreten. Für die abendländischen Taufbilder des hier in Betracht kommenden Zeitraums ist es besonders bezeichnend, dass der Fluss, ohne Ufer, wie eine Art Wasserberg behandelt wird, welcher den im X und XI Jahrhundert immer wieder kleiner als der Täufer und bartlos dargestellten Christus bis zu den Hüften oder auch bis zur Brust oder den Schultern bedeckt, wobei der Körper oft hindurchscheint,[6]) während in den byzantinischen Bildern die Wiedergabe der perspektivischen Verkürzung der Wasserfläche zwischen ihren Ufern angestrebt ist, wozu es freilich in naivem Gegensatze steht, wenn zuweilen gleichzeitig das Wasser Christus in der Art bedeckt, dass man seinen Körper hindurchsieht, also an die Stelle des Wasserspiegels eigentlich der vertikale Durchschnitt des Flusses gesetzt ist.[7]) Wo in abendländischen Werken das oben gekennzeichnete byzantinische Kompositionsschema (so namentlich die seitwärts ausgestreckte segnende rechte Hand Christi, die Flussufer und die Personifikation des Jordan) sich findet, da lässt sich auch stilistisch ein byzantinischer Einfluss nachweisen, wie z. B. im Hortus deliciarum[8]) und in dem Evangeliar des Rathauses zu Goslar.[9]) Die betreffende Handhaltung Christi zeigt auch das Taufbild im Antiphonarium des Stiftes St. Peter zu Salzburg.[10]) Doch fehlen hier die Ufer und der Flussgott, wie denn diese Handschrift überhaupt geringere byzantinische Einflüsse erfahren hat als die beiden zuerst genannten.

---

[1]) Abbildung bei Strzygowski Taf. IX, Fig. 4.

[2]) Abbildung ebenda Fig. 3.

[3]) Abbildung ebenda Taf. X, 1.

[4]) Abbildung bei Beissel, Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim. Hildesh. 1891, Taf. XXII, Strzygowski Taf. IX, Fig. 5.

[5]) Abbildung bei Valentini, Eusebio Concordanze dei Vangeli, Cod. Queriniano, Brescia 1887 Tav. III, Strzygowski Taf. XIX, 6. Hier berührt Johannes mit der Rechten den Arm Christi.

[6]) Vergl. Strzygowski a. a. O. 43, 45. Es sind für diese Zeit Ausnahmen, wenn an der Bernwards-Säule in Hildesheim und in der Miniatur auf Blatt 15b des Evangelistars No. 111 im Berliner Kupferstichkabinet (Abbildung bei Strzygowski IX, 6 und XI, 1) der Fluss, der an der Bernwards-Säule aus einer von der Personifikation des Jordan gehaltenen Urne herausfliefst, wagerecht erscheint.

[7]) Vergl. Strzygowski a. a. O. 29.

[8]) Abbildung bei Straub, Hortus deliciarum Pl. XXVIII, Strzygowski Taf. XIII, 8. Zu den byzantinischen Elementen der zu Grunde gegangenen Handschrift vergl. meinen Aufsatz i. d. Gött. gel. Anz. 1890 No. 22, S. 883—885.

[9]) Abbildung bei Strzygowski, Taf. IV, 4.

[10]) Abbildung i. d. Wiener Mitt. d. Centr.-Comm. XIV (1869) Taf. VI, zur Abhandl. von Lind, Ein Antiphonarium im Stifte St. Peter zu Salzburg.

Mit dem in der Einleitung über die byzantinische Frage Gesagten dürfte es stimmen, wenn wir in vielen der in Italien entstandenen Taufdarstellungen, auch dort, wo sie im grofsen und ganzen der abendländischen Kunst zuzurechnen sind, Anklänge an die byzantinische Darstellungsweise finden, wie z. B. in der Stellung des Täufers in den Exultet-Rollen in der Bibliothek von S. Maria sopra Minerva zu Rom[1]) und in der Opera des Doms zu Pisa[2]), in der Stellung Christi und des Täufers in einer Handschrift des Liceo musicale zu Bologna[3]), in der Anbringung der Personifikationen des Jordan und des Meeres (?) in dem Taufbilde der kleinen Felsenkirche bei S. Nazaro e Celso in Verona[4]).

Eine beliebte Zuthat bei byzantinischen Darstellungen der Taufe Christi ist ein hinter Johannes sich erhebender Baum, an dessen Stamm eine Axt lehnt[5]), als Illustration zu den Worten, die nach Matthäus III, 10 und Lucas III, 9 Johannes vor der Taufe Christi an die Pharisäer und Sadducäer richtet: »Es ist schon die Axt den Bäumen an die Wurzel gelegt. Darum, welcher Baum nicht gute Früchte bringet, wird abgehauen und ins Feuer geworfen«. In S. Angelo in Formis ist diesem Gegenstande ein besonderes Bild, links von der Taufe, eingeräumt. Auch hierfür lässt sich ein entsprechendes Beispiel aus der byzantinischen Kunst beibringen. In dem Menologium Basilius' II (976—1025) in der vatikanischen Bibliothek folgt auf die Taufe Christi (Bl. 299) ein Bild (Bl. 300), das ich seiner Zeit an Ort und Stelle folgendermafsen eintrug: »Gebirgslandschaft. Rechts ein Baum, an welchen unten eine Axt gelehnt ist. Darauf weist .... Johannes mit langem wirren Haar und Bart. In der Linken hält er ein grofses Kreuz ... Links drei seinen Worten lauschende Männer.«[6]) Das Bild in S. Angelo unterscheidet sich von der Miniatur in betreff der Komposition nur dadurch, dass in dem Wandbilde Johannes links und seine aus den Thoren (Jerusalems) heraustretenden Zuhörer rechts angeordnet sind. Der Vorgang findet sich übrigens bereits an einem Elfenbeinkästchen im South-Kensington-Museum in London, welches wegen der altchristlichen Stileigentümlichkeiten der Reliefs noch dem V oder spätestens dem VI Jahrhundert zugeschrieben werden muss, allerdings in etwas anderer Weise dargestellt[7]).

Ein Gegenstand, der von der frühmittelalterlichen abendländischen Kunst nur selten dargestellt wurde[8]), in der byzantinischen aber schon früh eine typische Gestalt

---

[1]) Abbildung bei Rohault de Fleury, L'Evangile I, Pl. XXXIV, 3; Strzygowski XIX, 1.

[2]) Abbildung bei Rohault de Fleury, Pl. XXXV, 2; Strzygowski XIX, 2.

[3]) Abbildung bei Strzygowski XIX, 4, nach Mrs. Jameson und Eastlake, History of our Lord I, p. 295, Fig. 116.

[4]) Abbildung bei Orti Manara, L' antica capella presso la chiesa di S. Nazaro e Celso. Verona 1841. Tav. II.

[5]) Z. B. im Pariser Gregor von Nazianz No. 533 und im Taufbilde des Domes zu Monreale (Abbildung bei Gravina, Il duomo di Monreale, Palermo 1867, Tav. XVII C, Tav. IV A und XXVI B.; Strzygowski V, 6).

[6]) Das Bild erwähnt auch Pokrowski in seinem vortrefflichen Werke: **Евангеліе въ памятникахъ иконографіи преимущественно византійскихъ и русскихъ.** (Das Evangelium in den Denkmälern der Ikonographie, vorzüglich den byzantinischen und russischen.) St. Petersburg 1892, S. 168.

[7]) Abbildung bei Garrucci, Storia dell' arte cristiana, VI, Tav. 447, Fig. 3 und danach bei Strzygowski II, 3.

[8]) Diese Seltenheit hängt wohl damit zusammen, dass das Fest der Verklärung erst im Jahre 1457 durch Papst Calixtus III für das Abendland zu einem allgemeinen gemacht

angenommen hat, ist die »*Verklärung Christi*«. Jesus steht, mit der Rechten segnend, auf einem Berge, zu seinen Seiten der greise Elias und der jugendliche Moses, beide demütig die Köpfe gegen Christus hinneigend. Bald hebt sich die Christusgestalt von einer ovalen oder mandelförmigen Glorie ab, bald umgiebt eine kreisförmige Glorie alle drei Gestalten. Von der Gestalt Christi pflegen Strahlen auszugehen. Unterhalb dieser Gruppe sind die drei Jünger: Petrus, Johannes und Jacobus, von je einem Strahle getroffen und lebhaft erschreckend, dargestellt (Matthäus XVII, 6: Da das die Jünger höreten, fielen sie auf ihr Angesicht und erschraken sehr). Während in abendländischen Bildern die Jünger zuweilen wie schlafend oder bis zur Bewusstlosigkeit erschüttert geschildert werden, steigert sich das erschreckte Staunen derselben auf byzantinischen Bildern nie bis zu einem solchen Grade. Am stärksten erregt erscheint die mittlere Gestalt, Johannes: er liegt meist, wie von der Erscheinung geblendet, am Boden, während Petrus, links, gewöhnlich auf ein Knie gesunken, voller Staunen zu Christus emporweist und emporschaut[1]). In S. Angelo in Formis ist das Verklärungsbild (nördl. Wand, 2. Reihe, 1. Bild) zwar in überaus schlechtem Zustande auf uns gekommen, doch lässt es sich noch als dem byzantinischen Schema durchaus entsprechend erkennen. Auch hier stehen der greise, weifshaarige Elias und der jugendliche Moses demütig zu den Seiten des segnenden, von einer ovalen Glorie umgebenen Christus. Auch hier hat Petrus, wie ein Vergleich dieser Gestalt (Fig. 6) mit derjenigen desselben Apostels auf Bl. 53a des Evangelienbuches der Berliner Königlichen Bibliothek No. 66 (Fig. 7) lehrt, die oben erwähnte typische Stellung. Die beiden anderen Apostel lassen sich auf der Lichtdrucktafel nicht erkennen; dass aber auch die Eckfigur rechts (Jacobus) dem byzantinischen Schema entsprach, folgere ich daraus, dass ich im Jahre 1872 gegenüber dem Originale die Worte niederschrieb: »Rechts einer derselben (nämlich der Erschrockenen) davonstürzend«, und dieses Motiv, das richtiger als ein Hinstürzen zu bezeichnen ist, demjenigen in dem Evangelion No. 1 des Klosters Iwiron auf dem Athos[2]), sowie im Evangelion No. 1156 der Vatikanischen Bibliothek[3]) entspricht.



No. 6. S. Angelo in Formis.



No. 7. Evangeliar. Kgl. Bibliothek Berlin (No. 66). XII Jahrh.

Die Verklärungsbilder der frühmittelalterlichen abendländischen Kunst unterscheiden sich in manchen Stücken von den byzantinischen, so erhebt Christus in den Evangelienhandschriften zu Aachen, München und Berlin[4]) die Arme in der Art alt-

wurde. Augusti, Denkwürdigkeiten a. d. chr. Archäol. III, 292—295. Vergl. dazu Pokrowski, a. a. O. 202. In der von Vöge, a. a. O. zusammengestellten Gruppe von 16 biblische Scenenbilder enthaltenden Handschriften kommt die Verklärung nur dreimal vor: im Aachener Evangeliar des Kaisers Otto, in demjenigen der Münchener Staatsbibliothek Cim. 58 und in dem wahrscheinlich für Heinrich IV geschriebenen Evangelistar des Berliner Kupferstich-Kabinets No. 111.

[1]) S. Pokrowski, a. a. O. 202, wo S. 195—204 eingehend über diesen Gegenstand gehandelt wird und zahlreiche Beispiele beigebracht werden. Vergl. auch Brockhaus, Die Kunst in den Athos-Klöstern. Leipzig 1891. S. 123. 124.

[2]) Abbildung bei Brockhaus, Die Kunst in den Athos-Klöstern. Taf. 25.

[3]) Abbildung bei d'Agincourt, Denkm. d. Mal., Taf. LVII Fig. 9.

[4]) S. Anmerk. 8 zu S. 134. Abbildung der Aachener Miniatur bei Beifsel, Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen, Aachen 1886, Taf. X; der Berliner

christlicher Orantengestalten, und Moses ist nicht jugendlich, sondern, wie Elias, als Greis dargestellt. Während in der Berliner Handschrift Christus in einer Mandorla steht und die drei Jünger wie in byzantinischen Darstellungen im Raume angeordnet sind, fehlt in den beiden anderen Miniaturen die Glorie, und Johannes und Jacobus kauern dicht hinter einander am Boden, so dass der eine derselben nur zum Teile zu sehen ist[1]).

Von dem neben der »*Verklärung*« befindlichen Bilde in S. Angelo, welches den »*Zinsgroschen*« (Matthäus XVII, 24—27) zum Gegenstande hat, sind nur ganz geringe Spuren übrig geblieben: links steht Christus, hinter ihm, wie es scheint, ein Jünger, vor ihm eine Gestalt, von der nur einige Gewandfalten zu sehen sind; weiter rechts sitzt an einem Flussufer Petrus und scheint in der Rechten eine Angelrute zu halten. Im Malerbuche vom Berge Athos (§ 259, S. 191 der deutschen Ausgabe) heifst es: »Christus und Petrus bezahlen die Doppeldrachme. Das Ufer, und Petrus sitzt barfufs und mit entblöfsten Armen auf einem Felsen und hält ein gerades Rohr und an dem Rohr hängt ein Fisch, und wieder erscheint Christus mit Petrus und giebt einem Soldaten Geld«.

Das folgende sehr verdorbene Bild, in welchem Kraus die Segnung des Kindes durch Christus (Matthäus XVIII, 6—14) vermutet, vermag ich nicht zu deuten.

Sodann aber ist »*Das Scherflein der Witwe*« (Marcus XII, 41—44; Lucas XXI, 1—4) dargestellt, wie ein Vergleich der traurigen Überreste der Malerei mit byzantinischen Miniaturen und der Vorschrift des Malerbuches lehrt. Links sitzt Christus und redet zu einer Gruppe von drei oder vier Männern. Weiter rechts sieht man die schwachen Spuren eines Kuppel-Ciboriums, unter welchem der Opferkasten zu stehen scheint, und hinter dem letzteren drei Gestalten; ferner links eine Frau — die Witwe, die ihr Scherflein hineinthut —, und rechts vielleicht noch einen Mann. Im Malerbuche (§ 283, S. 198 der deutschen Ausgabe) wird die Scene so beschrieben: »Christus lobt die zwei Pfennige der Witwe. Ein Tempel und ein (Opfer-)Kasten in demselben, und Pharisäer und Vorsteher legen auf denselben, der eine Goldstücke, der andere viele Silbermünzen, und unter ihnen die Frau, die Witwe, welche selbst zwei Kupfermünzen hinlegt, und Christus sitzt gegenüber und zeigt sie den Aposteln und sagt in einem Blatte: »Wahrhaftig ich sage Euch, die Witwe hat mehr, als alle (hinein) gelegt«. Bereits unter den Elfenbeinreliefs des Buchdeckels im Mailänder Domschatze[2]) und den Mosaiken in S. Apollinare nuovo zu Ravenna[3]) findet sich der Gegenstand dargestellt und zwar in der für jene Frühzeit (V—VI Jahrhundert) bezeichnenden kurzen Weise: auf dem Reliefbilde sitzt Christus auf der Weltkugel und begleitet mit der erhobenen Rechten seine Rede, vor ihm hält die von zwei Männern umgebene Frau die Rechte über dem Opferkasten; im Mosaikbilde legt eine Frau Geld auf einen Tisch, ihr gegenüber steht der von einem Jünger begleitete Christus mit erhobener Hand. Ausführlich ist die Scene dargestellt im Tetraevangelon No. 5 des Klosters Iwiron auf dem Athos (wahrscheinlich aus dem XII Jahrhundert) und zwar im Lucas-Text auf Bl. 330b: »Christus tritt von rechts herzu, wie die Witwe ihr Scherflein auf den Tisch legt, um den

---

Miniatur bei Janitschek, Gesch. d. deutschen Mal. vor S. 89; Beschreibung der Münchener Miniatur bei Vöge, a. a. O. S. 50.

[1]) Über den Unterschied zwischen der byzantinischen und der abendländischen Auffassung der Verklärung s. auch Vöge, a. a. O. S. 263.

[2]) Abbildung bei Garrucci, Storia dell' arte cristiana, VI, Tav. 455.

[3]) Ebenda, IV, Tav. 248, 5.

herum drei Reichgekleidete sitzen. Er spricht rückwärts gewandt zu den beiden Jüngern seiner Begleitung und weist auf die Witwe«[1]. — Aufrecht stehend neben dem Opferkasten ist Christus ferner im Pariser Gregor von Nazianz No. 510[2] (IX Jahrhundert) und in dem Evangeliar in Gelati im Kaukasus (XII Jahrhundert) Bl. 127 dargestellt, sitzend hingegen in dem Evangeliar Nr. 105 der Petersburger öffentlichen Bibliothek (XII—XIII Jahrhundert) Bl. 169b, wie ich gegenüber dem Original angemerkt habe. Das Ciborium über dem Opferkasten rechnet Pokrowski zu den Eigentümlichkeiten der byzantinischen Schilderung dieses Gegenstandes. Die frühmittelalterliche Kunst bietet nur ausnahmsweise »das Scherflein der Witwe«. In der Vögeschen Gruppe von Handschriften mit Darstellungen aus dem Leben Jesu findet sich das Bild nur einmal, im Münchener Evangeliar Cim. 58, Bl. 192a zu Lucas XXI, 1—4[3].

Nun folgt eine sehr ausführliche Darstellung des »*Gleichnisses vom barmherzigen Samariter*« (Lucas X, 30—37). Zuerst sieht man, wie der Reisende zwischen den Städten Jerusalem und Jericho von zwei Räubern überfallen wird: der eine beugt sich über den bereits nackt am Boden Liegenden und scheint ihn zu schlagen, der andere hat die geraubten Kleider auf dem Arme. Sodann pflegt der barmherzige Samariter, der durch den Nimbus als Christus bezeichnet ist, liebevoll den Unglücklichen, der hier also zum zweiten Mal dargestellt ist. Weiter rechts sieht man den Priester und den Leviten teilnahmlos ihre Strafse dahin ziehen. Schliefslich zahlt der Samariter, der wieder den Nimbus hat, dem Wirt der Herberge das Pflegegeld. Der Verwundete ist hier zum dritten Male am Boden sitzend dargestellt. Bereits im Evangelium von Rossano aus dem VI Jahrhundert ist das Gleichnis wiedergegeben[4]: Christus (der Samariter) beugt sich über den wie tot am Boden Liegenden. Ein Engel, der in gewandbedeckten Händen eine goldene Weinschale hält, steht ihm bei dieser Liebesthat bei. Sodann zieht der mit Wunden Bedeckte auf dem Maultier des Samariters (Christi) dahin, der schliefslich dem Wirt das Geld einhändigt. Im Pariser Gregor von Nazianz No. 510 ist der Vorgang noch ausführlicher geschildert. Nicht weniger als vier Mal kommt hier der Unglückliche vor: zuerst zwischen den beiden Städten auf einem Esel reitend, dann wie er von drei Räubern geschlagen wird, wie der Priester und der Levit teilnahmlos an dem Verwundeten vorüber gehen und wie der Samariter (Christus) den auf das Tier Gesetzten unterstützt[5]. In dem Evangeliar No. 74 der Pariser Nationalbibliothek (XI Jahrhundert) Bl. 131b und 132b, wo der Samariter ausnahmsweise nicht als Christus gekennzeichnet ist, kommt dann wieder die Übergabe des Pflegegeldes hinzu. Das ikonographische Hauptmerkmal des byzantinischen Ursprunges des Bildes in S. Angelo ist die Auffassung des barmherzigen Samariters als Christus, welche, wie wir oben sahen, schon in einer griechischen Handschrift des VI Jahrhunderts in Übereinstimmung mit den Erklärungen des Gleichnisses bei Irenäus, Origenes, Theophylakt und anderen frühen Kirchenlehrern[6] angetroffen wird, in abendländischen Bildern aber fehlt[7]. Von der Art der Darstellung

[1] Brockhaus, a. a. O. 219 Nr. 25 in der Anmerk.

[2] Abbildung bei Pokrowski, S. 210.

[3] Vöge, a. a. O. S. 26.

[4] Abbildung bei v. Gebhardt und Harnack, a. a. O. Taf. XIII.

[5] Dieses Motiv war auch im Hortus deliciarum zu sehen. Abbildung bei Straub, a. a. O. Pl. XXX ter.

[6] v. Gebhardt und Harnack, a. a. O. Anm. 1 auf S. XLI.

[7] Vergl. auch Vöge, S. 258, wo darauf hingewiesen wird, dass die Darstellungen der Gleichnisreden Christi in der abendländischen Kunst »sich durchaus im Gleise der unmittel-

dieses Gegenstandes durch die abendländische Kunst des frühen Mittelalters giebt die Abbildung aus dem Evangelistar der Münchener Staatsbibliothek Cod. c. pict. 86, aus dem XI Jahrhundert, bei Vöge, S. 234, eine Vorstellung. Hier schlagen die zwei Räuber, deren einer die Zügel des Pferdes um seinen Arm geschlungen, während der andere den Mantel des am Boden liegenden Reisenden ergriffen hat, erbarmungslos mit Knütteln auf diesen los, sodann sind Priester und Levit angedeutet [1], worauf der Verwundete auf einem Pferde erscheint, welches von dem barmherzigen Samariter am Zügel gehalten wird, während er dem Wirt die zwei Denare zahlt. In dem Evangeliar Cim. 58 derselben Bibliothek fehlen Priester und Levit, und es kommt die Scene hinzu, da der Samariter den Verwundeten pflegt [2]. Bei diesem Gegenstande ist es, abgesehen von der Auffassung des Samariters als Christus, nicht sowohl das Kompositionsschema, was das Bild in S. Angelo von den abendländischen Darstellungen unterscheidet, als vielmehr der Typus der Gestalten und die Gebärden, Dinge, die erst weiter unten zur Sprache kommen werden.

Auf das Gleichnis vom barmherzigen Samariter folgt dasjenige vom »*reichen Manne und dem armen Lazarus*« (Lucas XVI, 19—31). Der Reiche speist mit einigen anderen Personen an einer Tafel. Daneben leckt ein Hund die Schwären des Lazarus. Sodann sieht man den Reichen in den Flammen eines Ofens, mit der Rechten weist er auf seine Zunge, die Linke erhebt er flehend nach dem daneben thronenden Abraham, auf dessen Knieen ein Kind — die Seele des Lazarus — sitzt (v. 24: [Der Reiche] rief und sprach: Vater Abraham, erbarme dich meiner und sende Lazarus, dass er das Äufserste seines Fingers ins Wasser tauche und kühle meine Zunge, denn ich leide Pein in dieser Flamme!). Das Wohlleben des Reichen wird in byzantinischen Werken auch wohl in anderer Weise dargestellt, so z. B. reitet er im Pariser Gregor von Nazianz No. 510 Bl. 149b in reicher Tracht an dem armen Lazarus, dem die Hunde die Schwären lecken, stolz vorüber. Auch wird dieser erste Teil des Gleichnisses zuweilen ganz fortgelassen, so z. B. im Tetraevangelon des Klosters Iwiron auf dem Athos No. 5 [3]) und im Evangeliar No. 74 der Pariser Nationalbibliothek, Bl. 145 b [4]).

Eine regelmäfsig wiederkehrende Eigentümlichkeit der byzantinischen Bilder ist das Hinweisen des Reichen in der Hölle auf seine Zunge. Wohl findet sich dieses Motiv auch in abendländischen Darstellungen, wie z. B. in der Miniatur des Aachener Evangeliars [5]); in dem in Echternach gefertigten Evangelistar der Stadtbibliothek zu Bremen aus dem XI Jahrhundert aber streckt die Seele des reichen Mannes flehend

---

bar sinnlich anschaulichen Erzählung halten; nirgends das Hineinmischen symbolischer Bezüge, das Hineindrängen der Person Christi, wie das die jüngere (wohl kaum durchweg auch die ältere) byzantinische Kunst zeigt«.

[1]) Im Hortus deliciarum waren beide zu Pferde dargestellt, wie sie gleichgültig an dem zwei Mal in ganz gleicher Stellung am Boden liegenden Verwundeten vorbeireiten. Straub, a. a. O.

[2]) Siehe Vöge, a. a. O. 235 und S. 257 Anm. 1, wo eine Anzahl anderer abendländischer Darstellungen dieses Gegenstandes aufgeführt werden, u. a. auch die ausführliche Darstellung auf einer Schale im Trierer Museum aus dem XII Jahrhundert, wo nur die Scene mit dem Wirt fortgeblieben ist. Abbildung in dem Jahrb. d. Vereins von Altertumsfr. im Rheinl. LXXV, 1883, Taf. V. Text von Aldenkirchen, S. 72 f.

[3]) Brockhaus, a. a. O. S. 219, No. 24 in der Anmerkung.

[4]) Pokrowski, a. a. O. S. 216.

[5]) Abbildung bei Beifsel, Taf. 24.

die Hände aus [1]); an der Bernwardssäule zu Hildesheim ist der Zeigefinger der erhobenen Rechten zwar vorgestreckt, weist aber nicht auf den Mund [2]). Bei den vielen byzantinischen Elementen des Hortus deliciarum ist es nicht zu verwundern, dass hier die betreffende Gebärde des Reichen in der Hölle [3]) sehr deutlich zum Ausdruck kommt, ist doch auch der daneben thronende Abraham eine wesentlich byzantinische Gestalt. Die abendländische Kunst betont bei diesem Gegenstande mit Vorliebe folgendes Moment, das zwar in das Malerbuch vom Berge Athos S. 225, doch wohl unter abendländischem Einflusse, Eingang gefunden, in früheren byzantinischen Darstellungen mir aber nirgends begegnet ist: Teufel ergreifen die Seele des verstorbenen Reichen, Engel diejenige des Lazarus. Beispiele dafür bieten die Miniaturen in dem Echternacher Evangeliar in Gotha aus dem Ende des X Jahrhunderts Bl. 78b, im Evangelistar zu Bremen aus dem XI Jahrhundert [4]), in der lateinischen Handschrift des XII bis XIII Jahrhunderts, aus welcher d'Agincourt (Peinture Pl. CIII) Abbildungen giebt, im Hortus deliciarum [5]), in einem englischen Psalter des britischen Museums (Arundel Manuscripts 83) aus der Frühzeit des XIV Jahrhunderts Bl. 129b.

Das folgende fast ganz zerstörte Bild möchte ich als eine der »*Heilungen von Besessenen*« deuten, da der Christus gegenüber befindliche Mann, dem, wie es scheint, ein Strick über die Brust (und die Arme?) geschlungen ist, laufend dargestellt ist, ein Motiv, das sich an derselben Stelle wiederholt in byzantinischen Werken, wie z. B. auf Bl. 170a des Pariser Gregor von Nazianz No. 510 und im Tetraevangelon des Klosters Iwiron auf dem Athos No. 5 [6]) findet, im Anschluss an die Textworte Matthäus VIII, 28: »Da liefen ihm entgegen zwei Besessene ....« (vergl. Marcus V, 2).

In der dritten Reihe der nördlichen Wand befinden sich aufser der schon besprochenen Darstellung der Taufe Christi und der vorangehenden Rede Johannes' des Täufers folgende Bilder: der bethlehemitische Kindermord, Christus unter den Lehrern im Tempel und die Versuchung Christi.

Bezüglich des »*Kindermordes*« (sehr verdorben) sei auf die ähnliche Haltung des links thronenden Herodes sowie der Frau mit den erhobenen Armen in dem entsprechenden Mosaikbilde der ehemaligen Kirche des Klosters Chora, jetzigen Moschee Kachrije in Konstantinopel, etwa aus dem Anfange des XIV Jahrhunderts hingewiesen [7]). Der Gegenstand ist bereits in dem betreffenden Mosaikbilde in S. Maria Maggiore in Rom [8]), auf dem Elfenbeindeckel im Domschatze zu Mailand [9]) und in dem syrischen Evangelium des Rabula in der Laurentiana zu Florenz [10]) aus dem VI Jahrhundert so

---

[1]) H. A. Müller, Das Evangelistarium Kaiser Heinrichs III in der Stiftskirche zu Bremen, in den Wiener Mitt. d. Central-Comm. VII (1862) S. 66.

[2]) Abbildung bei Wiecker, Die Bernwardssäule zu Hildesheim, Hildesheim 1874. No. 19.

[3]) Abbildung bei Straub, Pl. XXXII bis.

[4]) Abbildung bei H. A. Müller, a. a. O. Fig. 4.

[5]) Straub, Pl. XXXIII.

[6]) Abbildung bei Brockhaus, a. a. O. Taf. 22.

[7]) Abbildung bei Kondakoff, **Византійскія церкви и памятники Константинополя** (Die byzantinischen Kirchen und Denkmäler Konstantinopels) in den Arbeiten des sechsten (russischen) archäologischen Kongresses, in Odessa. (**Труды VI. археологическаго съѣзда, въ Одессѣ**) Odessa 1887. Taf. 35.

[8]) Abbildung bei Garrucci, a. a. O., IV, Tav. CCXIII.

[9]) Abbildung bei Garrucci, VI, Tav. 454.

[10]) Abbildung ebenda, III, CXXX, 2; Rohault de Fleury, L'Evangile, I, Pl. XXIX; Pokrowski, 146, Fig. 66.

dargestellt, dass Herodes links thront und mit der Rechten den Mordbefehl erteilt, ein Motiv, das sodann von der byzantinischen Kunst in der Regel wiederholt wird, so z. B. im Pariser Gregor von Nazianz Nr. 510 Bl. 137[1]) und im Menologium der Vaticana[2]). Ein wesentlicher Unterschied der byzantinischen von der frühmittelalterlich abendländischen Darstellungsweise lässt sich in ikonographischer Beziehung nicht behaupten. Im Münchener Evangeliar Cim. 58 Bl. 31b thront der den Befehl erteilende Herodes ebenfalls links[3]), während er im Egbert-Codex und in dem nahe verwandten Evangelistar in Bremen aufrecht steht[4]), und in dem Missale aus Zwiefalten in der Stuttgarter Bibliothek (Brev. liturg. Nr. 125) zwar links thront, aber den Befehl nicht mit der Rechten, welche ein Schwert hält, sondern mit der Linken erteilt.

Mit Recht bemerkt Kraus, S. 94, dass das folgende Bild: »*Der Knabe Jesus unter den Lehrern im Tempel*« (Lucas II, 42—50) genau wie im Malerbuche sei und ganz abweiche von der Darstellung im Codex Egberti (Taf. XVII). Dass uns in dem Wandbilde in S. Angelo das damals herrschende byzantinische Schema vorliegt, lehrt ein Vergleich mit der Miniatur auf Bl. 110 des Evangeliars No. 74 in Paris (XI Jahrhundert),[5]) wo, wie in S. Angelo, Christus in der Mitte ganz in der Vorderansicht feierlich auf einem erhöhten mit einem Kissen versehenen Throne sitzt. Dass in der Pariser Handschrift je drei Lehrer zu den Seiten des Thrones auf niedrigeren Bänken Platz genommen haben, während auf dem Wandbilde nur je einer ebenfalls niedriger sitzt, ist kein wesentlicher Unterschied; stärker weicht die Darstellung Josephs und der Maria ab, welche in S. Angelo wie im Malerbuche »hinter dem Throne« (rechts und links) zu sehen sind, während sie auf der Miniatur von rechts her neben einander herankommen. In dem Evangeliar in Gelati (Bl. 152b) aber stehen die Eltern wieder zu den Seiten des Thrones.[6])

Von der »*Versuchung Christi*« ist nur noch Folgendes zu erkennen: Christus kommt zwischen Palmen von links her geschritten und begleitet mit der Rechten die Worte, die er an den Teufel richtet, welcher mit beiden Händen aus einer Vase einen der darin liegenden Steine nimmt und dabei Christus ansieht (Matthäus IV, 3: Bist Du Gottes Sohn, so sprich, dass diese Steine Brod werden). Der Teufel ist als überaus hagerer Mann mit grofsen Flügeln gebildet. In dieser Hagerkeit erinnert er an die Teufelsdarstellungen im Psalter vom Jahre 1066 im britischen Museum auf Bl. 85b und Bl. 88b. — Sodann steht Christus (fast ganz zerstört) auf einem byzantinischen Kuppelbau, rechts sieht man noch einige Spuren des Teufels, der eine hinabweisende Bewegung zu machen scheint (v. 6: Bist Du Gottes Sohn, so lass Dich hinab!); wahrscheinlich folgte schliefslich an einer jetzt ganz zerstörten Wandstelle der dritte Vorgang (v. 8), wo der Teufel Christus auf einen hohen Berg führt und ihm alle Reiche der Welt und ihre Herrlichkeit zeigt. Diese drei Vorgänge umschliefst bereits die älteste bekannte Darstellung der Versuchung Christi, die Miniatur auf Bl. 165 des Pariser Gregor

[1]) Abbildung bei Rohault de Fleury, L'Evangile Pl. XXIX, 2; Pokrowski, 147, Fig. 67.

[2]) Abbildung bei d'Agincourt, Malerei, Tav. XXXI, 20. Von dem Kindermord handelt Pokrowski, S. 145—151.

[3]) Abbildung bei Vöge, S. 68, Fig. 10.

[4]) Abbildung aus dem Egbert-Codex bei Kraus, Taf. XIII und bei Vöge, S. 67, Fig. 9; aus dem Evangelistar in Bremen bei H. A. Müller, Mitt. d. Centr.-Comm. VII, 61, Fig. 2 und danach bei Lübke, Gesch. d. deutschen Kunst, S. 137, Fig. 119.

[5]) Abbildung bei Rohault de Fleury, L'Evangile, I, Pl. XXXI, 2; derselbe, La S. Vierge, I, Pl. XV; Pokrowski 153, Fig. 69.

[6]) Siehe Pokrowski, a. a. O. S. 153.

von Nazianz No. 510.[1]) Der Gegenstand wurde im frühen Mittelalter, wie es scheint, von der byzantinischen und der abendländischen Kunst, was das Kompositionsschema im allgemeinen betrifft, in übereinstimmender Weise aufgefasst, wie dies ein Vergleich byzantinischer Miniaturen mit den Darstellungen im Aachener Evangeliar[2]) und in der Münchener Handschrift Cim. 58[3]) ergiebt. In beiden Fällen ist der Teufel, wie in der Regel in der byzantinischen Kunst, als geflügelter Mensch ohne geflissentliche Verzerrung dargestellt, während die unbeflügelten Teufel in der Miniatur des Evangelistarium zu Bremen bereits Krallen an Händen und Füfsen, hörnerartige Haare und einen weit aufgerissenen zähnefletschenden garstigen Mund haben[4]) und die spätere abendländische Kunst sich immer wieder in einer phantastisch fratzenhaften, mehr oder weniger tierischen Darstellung des Teufels ergeht.[5]) Das specifisch Byzantinische des Versuchungsbildes in S. Angelo liegt auf dem Gebiete der Gebärden- und Bewegungsmotive so wie in der Darstellung der Architektur. Auf einer ganz solchen byzantinischen Kuppel wie hier steht Christus auf dem betreffenden Mosaikbilde in S. Marco zu Venedig.[6])

Wir kommen nun zu den Bildern der unteren Reihe der Südwand.

Das erste Bild zeigt uns *Christus*, von einigen Aposteln begleitet, die Schriftrolle in der Linken, mit erhobener Rechten von links her *zu* dem ihn anblickenden, klein gestalteten *Zachäus auf dem Baum redend.* (Lucas XIX, 4, 5.) Im Hintergrunde die Mauer, rechts Thor und Häuser der Stadt Jericho. In ähnlicher Weise wird der Gegenstand häufig in byzantinischen Werken behandelt, so z. B. im Pariser Gregor von Nazianz No. 510, Bl. 87 b[7]), im Evangeliar No. 105 der Petersburger Öffentlichen Bibliothek und im Mosaikbilde von S. Marco[8]). In der abendländischen Kunst des X und XI Jahrhunderts wurde der Vorgang in ähnlicher Weise dargestellt, wie die Miniaturen in dem Aachener Evangeliar[9]), im Münchener Evangelistar, Cim. 57, Bl. 200a, im Evangelistar Cod. c. pict. 86 derselben Bibliothek, Bl. 184 b[10]), im Evangelistar des Berliner Kupferstichkabinets No. 111, Bl. 87b zeigen. Doch steht Christus in diesen vier Bildern rechts, während er auf dem Relief der Bernwardssäule[11]) wieder die Stelle links vom Baume einnimmt.

Zu denjenigen Vorgängen aus dem Leben Jesu, welche bereits in altchristlicher Zeit nicht selten dargestellt wurden, gehört »*das Gespräch Jesu mit der Samariterin am Brunnen*« (Johannes IV, 4—42). Kraus[12]) zählt die hierher gehörenden altchristlichen Werke auf und spricht sich folgendermafsen über die in jener Frühzeit herrschende Darstellungsweise aus: »Gewöhnlich ist die Anordnung so, dass Jesus auf der einen Seite des Brunnens steht, die Samariterin auf der anderen. Der Brunnen hat meistens

[1]) Abbildung bei Rohault de Fleury, L'Evangile, I, Pl. XXXVI, Fig. 1. Vergl. Pokrowski, a. a. O. S. 192.

[2]) Abbildung bei Beifsel, Taf. VII.

[3]) Beschreibung bei Vöge, S. 45. 46.

[4]) Abbildung und Beschreibung bei H. A. Müller in den Mitt. der Centr.-Comm. VII, S. 62.

[5]) Vergl. Vöge 313 und die Beispiele bei Pokrowski, S. 193. 194.

[6]) Abbildung bei Ongania, La basilica di S. Marco in Venezia, Bd. I (grofs Fol.) Tav. XII.

[7]) Abbildung bei Rohault de Fleury, L'Evangile, I, Pl. XLI Fig. 1.

[8]) Abbildung bei Ongania, a. a. O. Bd. III (klein Folio), Tav. XXXII.

[9]) Abbildung bei Beifsel, Taf. XXV.

[10]) Vöge, 237.

[11]) Abbildung bei Wiecker, Die Bernwardssäule zu Hildesheim, Hildesheim 1874 No. 20.

[12]) Real-Encyklopädie d. chr. Alt. II, 714.

eine Winde, an welcher ein Topf oder Eimer hängt, hier und da stehen eine oder zwei Hydriae am Boden.« Sodann führt Kraus auch einige Fälle an, in denen Christus nicht stehend, sondern sitzend dargestellt ist[1]). Das Sitzen Christi ist in den byzantinischen Darstellungen dieses Gegenstandes typisch. Hinter ihm stehen zwei, auch wohl drei Apostel. Die Samariterin, die immer wieder als solche durch eine besondere Tracht, gewöhnlich auch ein Kopftuch, bezeichnet ist, steht auf der anderen Seite des Brunnens, der nicht selten eine antike Form hat. Oft hält sie das Seil, an welchem der Eimer hängt, mit der einen Hand und horcht auf die Rede Jesu. Zuweilen steht eine Hydria neben oder hinter ihr am Boden. Es kommt auch vor, dass sie nichts in den Händen hat, wie z. B. im Chludoff-Psalter[2]); im Evangeliar No. 74 der Pariser National-Bibliothek, Bl. 173[3]), wo sie mit beiden Händen eine staunende Bewegung macht, und in dem Evangeliar von Gelati (Bl. 230b), wo sie die Arme nach Christus hin ausstreckt[4]). Zuweilen hat die Samariterin eine Hydria in der Hand, so im Evangeliar der Universitätsbibliothek zu Athen, Bl. 297[5]), und in dem Mosaikbilde in S. Marco zu Venedig[6]). Zu denjenigen Bildern des Hortus deliciarum, in denen das byzantinische Element stark hervortritt, gehört die Scene am Brunnen[7]), wo die Samariterin auch wieder das Gefäfs in der Hand hält. Dieser Gattung von Bildern gehört die Darstellung in S. Angelo in Formis an. Der Miniatur der Pariser Handschrift No. 74 steht die Auffassung der beiden Apostel nahe. Hier wie dort macht der erste derselben eine Gebärde des Staunens (v. 27: Und überdem kamen seine Jünger und es nahm sie wunder, dass er mit dem Weibe redete). Das Sitzen Christi auf der Weltkugel ist mir bei dieser Scene, sowie auch bei der folgenden, nur in S. Angelo begegnet. Im übrigen findet es sich bereits zwei Mal auf dem Elfenbeindeckel im Domschatz zu Mailand[8]), sodann in römischen und ravennatischen Apsis-Mosaiken, in gewissen feierlichen Kompositionen karolingischer Bilderhandschriften, auf einem byzantinischen Elfenbeinrelief wohl aus dem X Jahrhundert in der Sammlung Carand[9]) u. s. w.

In abendländischen Bilderreihen aus dem Leben Jesu, die dem X—XI Jahrhundert angehören, trifft man das Gespräch am Brunnen nicht gerade häufig an. In den von Vöge zusammengestellten hierher gehörenden sechzehn Handschriften kommt es kein einziges Mal vor, wohl aber im Egbert-Codex[10]), in dem Codex Epternacensis zu Gotha[11])

---

1) Vergl. auch Strzygowski, Das Etschmiadzin-Evangeliar, Wien 1891, S. 107 Anm. 2.

2) Abbildung bei Kondakoff, **Миніатюры греческой рукописи псалтири IX. вѣка изъ собранія А. И. Хлудова** (Miniaturen einer griech. Psalterhandschrift des IX Jahrhunderts aus der Sammlung von A. J. Chludoff). Moskau 1878, Taf. V, Fig. 3.

3) Abbildung bei R. de Fleury, L'Evangile, I, Pl. L, Fig. 2.

4). Pokrowski 212.

5) Pokrowski 212.

6) Abbildung bei Ongania, Bd. III (klein Folio), Tav. XXIX. R. de Fleury, I, Pl. L, Fig. 4.

7) Abbildung bei Straub, Pl. XXXIII.

8) Abbildung bei Garrucci, VI, Pl. 455.

9) Abbildung bei Labarte, Hist. des arts ind. I, pl. IX. Vergl. Tikkanen, Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel, Helsingfors 1889, S. 19, Anm. 2.

10) Abbildung bei Kraus, Der Egbert-Codex, Taf. 36.

11) Abbildung der Gestalt der Samariterin bei Lamprecht, Der Bilderschmuck des Codex Egberti und des Codex Epternacensis, in dem Jahrb. d. Ver. v. Altertumsfr. im Rheinl. LXX (1881) Taf. VI, wo auch die entsprechende Gestalt aus dem Egbert-Codex abgebildet ist.

und auf der Bernwardssäule[1]). Das Kompositionsschema entspricht im grofsen und ganzen dem byzantinischen im allgemeinen und dem Bilde in S. Angelo im besonderen, doch fehlt der Samariterin in den beiden Miniaturen die Kopfbedeckung, sie hat lang herabwallendes Haar, in allen drei Bildern hält sie statt der Hydria einen Eimer an dem halbkreisförmigen Henkel, auf der Bernwardssäule sitzt Christus rechts und steht die Samariterin links.

Das folgende Bild: »*Jesus und die Ehebrecherin*« (Johannes VIII, 1—11) führt Kraus S. 88 mit grofser Entschiedenheit gegen den byzantinischen Ursprung unserer Wandbilder ins Feld. »Die Ehebrecherin vor Christus« sei in der griechischen Kunst nicht gemalt worden, allerdings enthalte das Malerbuch vom Berge Athos (S. 194 § 272) die Geschichte der Ehebrecherin, hier liege indessen allem Anscheine nach einer der Fälle vor, in welchem das Malerbuch abendländische Einwirkung erfahren habe.

Ohne Zweifel spiegelt das Malerbuch ein sehr spätes Stadium der byzantinischen Kunst wider, manche dogmatisierende Schilderungen desselben würde man vergebens in der byzantinischen Kunst des XI—XIII Jahrhunderts suchen, auch sind gegen Ende des Mittelalters und in der Renaissancezeit abendländische Elemente in die griechische Kunst eingedrungen, die sodann auch im Malerbuche zum Ausdruck kamen. Wie die in dem Handbuch der Malerei S. 208 § 307 beschriebene Auferstehungsscene, in der Christus, mit der Rechten segnend, mit der Linken eine Fahne mit goldenem Kreuze haltend, auf den Deckel des Grabes tritt, von der älteren byzantinischen Kunst nicht dargestellt wurde, die immer wieder das Herabsteigen Christi in die Vorhölle als »Auferstehung«, »ἀνάστασις« bietet, so ist auch das Vorkommen der »Ehebrecherin vor Christus« im Malerbuche, auch wenn diese Scene auf dem Athos in der 1540 errichteten Kirche des Klosters Kutlumusi gemalt worden ist[2]), nicht ohne weiteres für die ältere byzantinische Kunst beweiskräftig. Gegenüber der Angabe von Kraus, wonach die Geschichte der Ehebrecherin in den byzantinischen Kirchen nicht gelesen wurde, »weil man sie als Thema für die an die gesamte Gemeinde gerichtete Predigt nicht für angemessen, unter Umständen sogar für anstöfsig hielt«[3]), möchte ich nur bemerken, dass gegen die Annahme der Allgemeingültigkeit einer solchen Unterlassung das Vorkommen des Gegenstandes im Malerbuche und einer Athos-Kirche doch wohl ins Gewicht fallen dürfte.

Einige ältere byzantinische Bilder werden als Darstellungen unseres Gegenstandes gedeutet, so das Mosaikbild in S. Appollinare nuovo zu Ravenna, das auf »das Ge-

---

[1]) Abbildung bei Wiecker, a. a. O. No. 8.

[2]) Brockhaus, a. a. O. S. 280.

[3]) Augustinus klagt in seiner Abhandlung: De conjugiis adulterinis ad Pollentium (bei Migne, Patrol. curs. compl. lat. T. XL Spalte 74) darüber, dass einige (Ehemänner) die Geschichte von der Ehebrecherin aus ihren Büchern entfernen, wie er glaube, aus Furcht, dass ihren Frauen dadurch für ihr Sündigen Straflosigkeit zu teil werden möchte. In der Anmerkung zu dieser Stelle wird hervorgehoben, dass in vielen griechischen Handschriften die Geschichte von der Ehebrecherin nicht zu lesen sei und dass sie in den Kommentaren des Chrysostomos und des Theophylakt zum Johannes-Evangelium nicht erwähnt werde, auch behaupte Eusebius, Eccl. hist. Lib. III, diese Erzählung sei aus dem Hebräer-Evangelium dem Johannes-Evangelium hinzugefügt worden. Die neuere Evangelienforschung hat ergeben, »dass die Stelle ein aus der apostolischen Zeit herrührendes Schriftstück ist, welches, in verschiedenen Textgestalten verbreitet, wahrscheinlich schon im zweiten, spätestens im dritten Jahrhundert in das Johannes-Evangelium eingefügt wurde«. Zittel, die Schriften des Neuen Testaments, Karlsruhe 1894, S. 471.

spräch Christi mit der Samariterin am Brunnen« folgt[1]) und eine Miniatur auf Bl. 310 des Pariser Gregor von Nazianz No. 510.[2]) In beiden Fällen liegt eine Frau zu Füfsen Christi auf den Knieen. Können diese Darstellungen sich auch auf andere Erzählungen der Evangelien beziehen, so ist die Deutung eines der Mosaikbilder im Dome zu Monreale[3]) durch die Beischrift: JVDEI TĒPTANTES ADDUCŪT AD IhŪ MULIERĒ IN ADULTĪO DEPREHENSAM als Darstellung der Ehebrecherin sicher bezeugt. Letztere hat hier, wie das Malerbuch vom Berge Athos vorschreibt, die Hände auf der Brust gekreuzt und steht demütig vor dem sitzenden Christus, der hinabsieht und mit der Rechten wohl auf die bereits geschrieben gedachten Worte weist, während die Schriftgelehrten und Pharisäer wie in S. Angelo in Formis und im Malerbuche »fliehen und zurückschauen«. Dieses Bild des XII Jahrhunderts scheint mir für die hier in Betracht kommende Frage entscheidend zu sein. Sollte seine Entstehung auch durch die ältere Darstellung in S. Angelo angeregt worden sein[4]) oder sollte es hier deshalb angebracht worden sein, weil es sich um den Schmuck nicht einer griechischen sondern einer abendländischen Kirche handelte, so genügt es doch für die Stilfrage, die hier lediglich in Betracht kommt, vollauf, dass die Mosaiken in Monreale unbestritten einer sizilisch-byzantinischen Kunstschule entstammen und byzantinischen Stil zeigen, auch dasjenige Bild nicht ausgenommen, auf dessen ikonographischen Gehalt die abendländische Auffassung eingewirkt hat, die Abendmahlsdarstellung nach dem Johannestext.

Auch dem von Herrn Professor Kraus gethanen Ausspruche, das Bestreben des Künstlers, die tiefe Bewegung wiederzugeben, welche diese berühmte Begegnung in den Beteiligten hervorrief, stehe so weit als möglich ab von den Absichten und der Vortragsweise der gleichzeitigen Byzantiner, kann ich nicht zustimmen. Im XI, im

---

[1]) Abbildung bei Rohault de Fleury, L'Evangile Pl. LVIII, Fig. 2

[2]) Ebenda, Fig. 7. Vergl. Bordier, Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la bibl. nat. Paris 1883, p. 79; Kondakoff, Hist. de l'art byz., considéré principalement dans les miniatures. Paris II (1891) 71.

[3]) Abbildung bei Gravina, Il duomo di Monreale, Tav. XIX — D.

[4]) Weil ich einen Einfluss der Wandmalereien in S. Angelo in Formis auf die Mosaiken in der Capella Palatina zu Palermo und in dem Dom von Monreale für wahrscheinlich halte, ziehe ich diese Mosaiken im allgemeinen nicht zum Vergleiche heran. Schon an sich liegt der Gedanke nahe, dass die Urheber der sizilianischen Mosaiken des XII Jahrhunderts einen so bedeutenden Cyklus biblischer Darstellungen, wie ihn die Kirche in S. Angelo in Formis bietet, kennen gelernt haben werden. Dazu kommt, dass künstlerisch-technische Beziehungen zu dem süditalischen Festlande bei der Wiederherstellung der Klosterbauten in Monreale durch die Berufung zweier Mönche aus dem neapolitanischen Kloster La Cava im Jahre 1174 behufs dieser Wiederherstellung erwiesen scheinen (siehe Gravina a. a. O. S. 76). Vor allem aber lassen sich einige Übereinstimmungen der Mosaiken in der Capella Palatina und im Dom zu Monreale mit Bildern in S. Angelo in Formis wohl nur durch die Bekanntschaft mit den letzteren erklären; man vergleiche mit den betreffenden Stücken in S. Angelo: die Arm- und Beinhaltung Christi beim Einzug in Jerusalem in der Capella Palatina (Terzi, Capella di S. Pietro nella Reggia di Palermo T. XIII A.; Salazaro, II, Tav. XVII, Pawlowsik, S. 111); in Monreale aber: die eigentümliche Stellung des linken Flügels des vorderen Engels bei der Taufe Christi (Gravina Tav. XVII — C); die Gesamtanordnung des Gebetes auf dem Ölberge und der schlafenden Jünger (ebenda Tav. XVIII B); die Haltung der Arme des Teufels in der ersten Versuchungsfcene (ebenda Tav. XVIII A); die Stellung und Bewegung des Petrus bei der Verklärung (ebenda Tav. XVIII B); die Gesamtanordnung und die Stellung der Figuren bei der Auferweckung des Lazarus (ebenda); die Gruppe Christus und Judas in der Scene des Verrates (ebenda).

XII Jahrhundert haben byzantinische Künstler trotz des Vorwiegens gewisser Schemata für die Komposition ihrer Bilder vielfach ihren Gestalten einen der Situation entsprechenden individuellen Ausdruck nicht nur zu geben gestrebt, sondern auch vermocht. Wenn Kraus im Bilde von S. Angelo mit Recht den Ausdruck der Scham, der tiefen Erschütterung bei der Ehebrecherin rühmend hervorhebt, so sei zum Vergleiche damit auf den Ausdruck des tiefen selbstvergessenen Grames bei den beiden Frauen am Grabe Christi auf Bl. 96b und den Ausdruck des Staunens bei Petrus, da er das Grab leer findet auf Bl. 334a in dem griechischen Evangeliar der Königlichen Bibliothek in Berlin aus dem XII Jahrhundert No. 66 hingewiesen. (Fig. 8 und Fig. 9).



No. 8. Evangeliar. Kgl. Bibl. Berlin (No. 66). XII Jahrh.

Die »*Blindenheilung*« gehört zu den bereits von der altchristlichen Kunst häufig dargestellten Gegenständen. Christus berührt in diesen frühen Bildern das Auge des meist klein, knabenhaft gebildeten Blinden mit der Hand. Welche der Blindenheilungen der Evangelien gemeint sei, ist nicht zu ersehen. Im Codex Rossanensis [1]) aber ist bereits die Heilung des Blindgeborenen am Quell von Siloah (Johannes IX, 1—7) ausdrücklich zur Darstellung gekommen: links berührt Christus, von zwei Jüngern begleitet, mit der Rechten das Auge des gebückt vor ihm stehenden, mit einem Stabe ausgestatteten Blinden, rechts ist der letztere noch einmal dargestellt, wie er in Gegenwart einer staunenden Menge am Brunnen die Augen wäscht (v. 7: Gehe hin zu dem Teich Siloah und wasche dich. Da ging er hin und wusch sich, und kam sehend). Die doppelte Handlung ist zu einem immer wieder in der byzantinischen Kunst anzutreffenden Schema geworden [2]). Wie sehr das Bild in S. Angelo in Formis diesem Schema entspricht, mag ein Vergleich desselben (Fig. 10) mit dem betreffenden Teil der Miniatur auf Bl. 316a des Pariser Gregor von Nazianz No. 510 (Fig. 11) zeigen. Unserem Bilde sehr ähnlich ist auch die betreffende Mosaikdarstellung in S. Marco zu Venedig [3]). Von den hierher gehörenden abendländischen Bildern kommt das Wandgemälde in der Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau dem byzantinischen Schema am nächsten [4]). Während hier der Blinde auch zweimal dargestellt ist, fehlt die zweite Figur in dem



No. 9. Evangeliar. Kgl. Bibl. Berlin (No. 66). XII Jahrh.

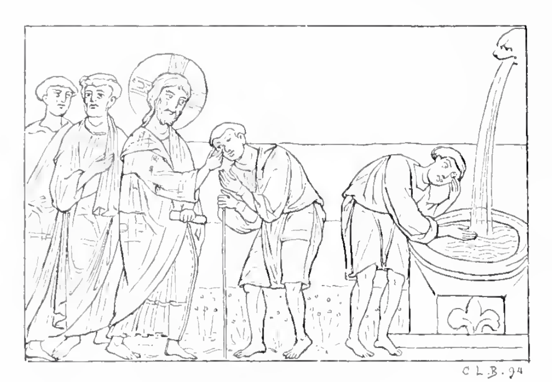
[1]) Abbildung bei v. Gebhardt und Harnack, a. a. O. Taf. XII.

[2]) Vergl. Pokrowski, a. a O. 241.

[3]) Abbildung bei Ongania, Bd. III (klein Folio), Tav. XXXI; Rohault de Fleury, L'Evangile LX, Fig. 1.

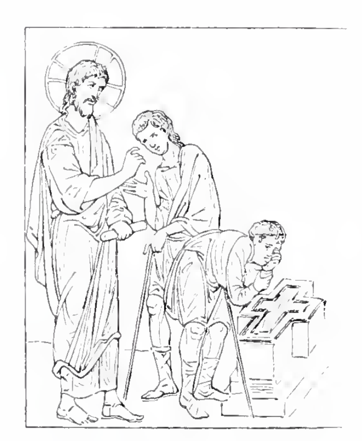
[4]) Abbildung bei Kraus, Die Wandgemälde in der Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau. Freiburg i. B. 1884, Taf. X, Beschreibung auf S. 11, 12, wo auch eine Anzahl verwandter Darstellungen angeführt wird.

Egbert-Codex[1]) und an der Bernwardssäule[2]). Weist der Brunnen in der Miniatur deutlich auf die Blindenheilung am Quell von Siloah hin, so kann im Relief auch eine der anderen Blindenheilungen der Evangelien gemeint sein. Dass auf dem Elfenbeinrelief des Altarvorsatzes im Dom zu Salerno etwa aus dem XII Jahrhundert das byzantinische Schema streng eingehalten ist, nimmt nicht wunder, da das Werk durchweg die stärksten byzantinischen Einwirkungen zeigt, ja wesentlich byzantinisch ist.



No. 10. S. Angelo in Formis.

»*Die Auferweckung des Lazarus*« war ein Lieblingsgegenstand der altchristlichen Kunst: immer wieder findet man ihn in Katakomben-Malereien, auf Sarkophagen, auf Goldgläsern u. s. w. dargestellt, anfangs in einfachster Form, so dass Christus den in einem tempelartigen Grabgebäude als Mumie dastehenden Lazarus mit dem Wunderstabe berührt. Bereits auf Sarkophagen kommt aber auch eine ausführlichere Darstellung der Erzählung Johannes XI, 17—44 vor, indem die eine der Schwestern des Lazarus vor Christus kniet. In der Evangelienhandschrift von Rossano[3]) schreitet Christus, von den Aposteln begleitet, auf das Höhlengrab des Lazarus zu, die beiden Schwestern desselben haben sich demütig vor Christus niedergeworfen, der sie zu segnen scheint, während Christus in der Regel in späteren byzantinischen Darstellungen des Gegenstandes mit der vorgestreckten Rechten die Worte: »Lazarus, komm heraus« begleitet. Hinter den Schwestern steht eine Volksmenge. Ein Mann hält die aufrecht stehende Mumiengestalt des Lazarus an der Schulter, er hat Mund und Nase verhüllt, wodurch der bereits vor vier Tagen eingetretene Tod des Lazarus angedeutet ist, ein Motiv, das fortan in der byzantinischen Kunst in der Regel derart wiederholt wird, dass dieser Mann zugleich den Wiederbelebten aus den Totenbinden loswickelt. Eine fernere, schon früh typisch gewordene Gestalt ist der Mann, der die ausgehobene Grabthür hält. Zuweilen werden der Hades und die von demselben emporfliegende Seele des Lazarus personifiziert[4]), doch ist dies keineswegs ein regelmäfsiger Bestandteil des byzantinischen Schemas, dessen wesentliche Züge sich alle in unserem Wandbilde finden.



No. 11. Gregor von Nazianz.
Bibl. nation Paris (No. 510). IX Jahrh.

[1]) Abbildung bei Kraus, Der Egbert-Codex, Taf. XL, und in dem Werke über die Wandgemälde in der Georgskirche, Taf. XV.

[2]) Abbildung bei Wiecker, a. a. O. No. 13.

[3]) Abbildung bei v. Gebhardt und Harnack, a. a. O., Taf. IV.

[4]) Vergl. meinen Aufsatz über den Triumph des Todes im Campo santo zu Pisa, in dem Repert. f. Kunstwiss. IV (1880), Anm. 23 zu S. 22.

Die frühmittelalterlichen abendländischen Darstellungen dieses Gegenstandes stimmen in vielen Stücken mit den byzantinischen überein, was sich durch den beiderseitigen Zusammenhang mit der altchristlichen Kunst erklärt, jedoch finden sich auch bedeutende Unterschiede, so z. B. steht im Wandgemälde der Georgskirche in Oberzell[1]), in den Miniaturen des Egbert-Codex[2]), der Echternacher Handschrift in Gotha[3]) und des Bernward-Evangelienbuches[4]), sowie in dem Reliefbilde der Bernwardssäule[5]) Lazarus statt am Eingange des Felsengrabes in einem Sarkophage, aus welchem in der Bernward-Handschrift er nur mit Kopf und Brust hervorragt. Hier sowie in der Gothaer Handschrift stehen beide Schwestern aufrecht da, während sie im Egbert-Codex sich zu Boden geworfen haben, in dem Wandbilde auf der Reichenau aber die eine der Schwestern wieder stehend angeordnet ist. In allen fünf Fällen ist von dem Entfernen der Totenbinden abgesehen, an deren Stelle in dem Egbert-Codex ein Totenhemde getreten ist, während an der Bernwardssäule Lazarus nackt ist. Nicht zufällig dürfte es sein, dass das Evangelistar aus Bruchsal in der Stadtbibliothek zu Karlsruhe, No. 1 (XII Jahrhundert), dessen Lazarusscene[6]) mit dem byzantinischen Schema mehr gemein hat, als die soeben besprochenen Bilder, auch sonst wiederholt Spuren byzantinischen Einflusses zeigt.

Das folgende Bild wird von Caravita[7]) und Kraus, S. 89, für die Darstellung jenes Vorganges (Matthäus XX, 20—28) gehalten, da die Mutter der Zebedaiden, Jacobus und Johannes, vor Christus bittend niederfällt, worauf er die letzteren zurechtweist.

Da Christus auf unserem Bilde seine Rede offenbar nicht an die beiden hinter Petrus stehenden Jünger, welche die Söhne des Zebedäus sein sollen, sondern an die zu seinen Füssen liegende Frau richtet, so möchte ich hier eher die »*Scene mit dem die Heilung ihrer Tochter erflehenden kananäischen Weibe*« (Matthäus XV, 21 ff.) vermuten, besonders da die Anrede, die Petrus offenbar an Christus richtet, gut dazu passt, lässt doch im Vers 23 das Evangelium die Jünger an Christus herantreten und ihn bitten, er möchte die Frau abfertigen. Die von der Unterschrift noch erkennbaren Worte: »... mater adorat« würden bei dieser Deutung dem Vers 25 entsprechen: at illa venit, et adoravit eum (sie aber kam und fiel vor ihm nieder)[8]). Der byzantinischen Überlieferung entspricht die unterwürfige Art, wie die Frau am Boden liegt, sowie der dichte Haufe der Jünger links.

In der Komposition der »*Salbung Christi*« sind in eigentümlicher Weise Elemente der Erzählung im Johannes-Evangelium XII, 1—8, wo Maria, die Schwester des Lazarus, Jesu Füfse salbt, während ihre Schwester Martha aufwartet, zusammengeflossen mit Elementen der Erzählung bei Lucas VII, 36—50, wo im Hause des Pharisäers Simon die grofse Sünderin weinend hinterwärts zu den Füfsen Christi tritt, seine

---

[1]) Abbildung bei Kraus, Die Wandgemälde in der St. Georgskirche Taf. I, II, III.

[2]) Abbildung bei Kraus, Die Miniaturen des Codex Egberti, Taf. XLI; Die Wandgemälde in der St. Georgskirche, Taf. XV, 3.

[3]) Abbildung in dem Jahrb. d. Vereins d. Altertumsfreunde i. Rheinl. LXX (1881) zu Lamprechts Abhandlung über den Codex Egberti und den Codex Epternacensis.

[4]) Abbildung bei Beifsel, Des h. Bernward Evangelienbuch, Taf. XXII.

[5]) Wiecker, a. a. O. No. 25, 26.

[6]) Abbildung bei Lübke, Gesch. d. deutschen Kunst, S. 296, Fig. 266.

[7]) Caravita, I codici e le arti a Monte Cassino, Vol. I (1869) 239.

[8]) Die bei Kraus voranstehenden Worte: »Facit hoc spes firma parentum« gehören zu dem ganz verlöschten Bilde oberhalb dieser Scene.

Füfse mit ihren Thränen netzt, mit ihren Haaren trocknet, sie küsst und salbt, worauf dann jene Zurechtweisung des Simon erfolgt, die mit den Worten schliefst »ihr sind ihre vielen Sünden vergeben, denn sie hat viel Liebe gezeigt, wem aber wenig vergeben wird, der liebt wenig«. Aus der Erzählung des Johannes-Evangeliums ist Martha beibehalten, die aber seltsamerweise nicht aufwartet, sondern, den Worten Jesu lauschend, am Boden sitzt, so dass man annehmen möchte, der Urheber des Bildes habe sich hier eine Verwechselung zu Schulden kommen lassen, indem er aus Lucas X, 38—42, wo der Besuch Jesu bei Martha und Maria geschildert wird, die Stelle herausgegriffen hat, wo Maria sich zu Jesu Füfsen setzte und sein Wort hörte. Sehen wir von der am Boden sitzenden Gestalt ab, so entspricht alles andere in unserem Bilde der Erzählung von der grofsen Sünderin bei Lucas VII, nicht aber derjenigen im Johannes-Evangelium, denn der an der rechten Ecke des Sigma sitzende Mann, an den Christus das Wort richtet, ist durch seine Tracht als Pharisäer gekennzeichnet (vergl. die Kleidung des einen der Pharisäer in der Darstellung der Ehebrecherin vor Christus). Auch der zwischen ihm und Petrus sitzende Mann scheint nach der Kleidung demselben Stande anzugehören, jedenfalls ist es nicht Judas, der aber in einer Illustration zum Johannes-Texte nicht fehlen dürfte, vielmehr von Christus angeredet werden müsste. Die durch die zweite Frauengestalt bezeugte Rücksichtnahme auf den Johannes-Text kann vielleicht dadurch erklärt werden, dass schon früh die Sage aus dem Pharisäer Simon bei Lucas und dem aussätzigen Simon in den im grofsen und ganzen mit der Schilderung des Johannes-Evangeliums übereinstimmenden Erzählungen von der Salbung Christi durch ein Weib bei dem Mahle in Bethanien bei Matthäus XXVI, 6—13 und Marcus XIV, 1—9 den Vater oder Schwager des Lazarus gemacht hatte. Von der byzantinischen Kunst ist das Mahl bei Simon mehrfach nach dem Lucas-Texte dargestellt worden, so z. B. in dem Pariser Gregor von Nazianz No. 510, Bl. 196b[1]) (Ο ΔΙΠΝΟϹ ΤΟΥ ϹΙΜΟΝΟϹ), wo die ganz klein mit aufgelöstem Haar dargestellte Sünderin (mit der Beischrift Η ΠΟΡΝΗ) am Boden liegt und den rechten Fufs des neben Simon an der linken Ecke des Sigma sitzenden Christus mit beiden Händen umfasst. Dass auch hier trotz der entschiedenen Anlehnung an den Lucas-Text doch auch zugleich an die Erzählung im Johannes-Evangelium gedacht ist, scheint daraus hervorzugehen, dass die Miniatur sich unmittelbar neben der Auferstehung des Lazarus befindet und dass in dem Manne, der an der rechten Ecke des Sigma auf einem Bänkchen sitzt, mit Kondakoff[2]) Judas anzunehmen sein dürfte. Eine nicht zu Ende geführte Miniatur auf Bl. 203b der Evangelienhandschrift in der Pariser Nationalbibliothek No. 54 (Ende des XIII Jahrhunderts) bietet ebenfalls die grofse Sünderin nach Lucas VII[3]). In den unter einander verwandten Psaltern: Chludoff (IX Jahrhundert), Bl. 84b[4]), Add. 19352 im britischen Museum aus dem Jahre 1066, Bl. 113a, und Barberini (XII Jahrhundert), Bl. 139b bildet die Salbung Jesu durch die Sünderin, verbunden mit der Zachäus-Geschichte, eine Illustration zu Psalm 84.

[1]) Abbildung bei Rohault de Fleury, L'Evangile II, Pl. 69.

[2]) Kondakoff, Hist. de l'art. byz. considéré principalement dans les miniatures, Paris II (1891) p. 68.

[3]) Vergl. Bordier, Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale, Paris 1883, p. 231.

[4]) Abbildung bei Kondakoff, **Миніатюры греческ. рукоп. псалтири IX в. изъ собранія Хлудова** (Miniaturen eines griechischen Psalters des IX Jahrhunderts aus der Sammlung Chludoffs) Taf. IV.

In der abendländischen Kunst scheint eine vorherrschende Darstellungsweise für diesen Gegenstand sich nicht herausgebildet zu haben. In dem Egbert-Codex ist die Illustration des Johannes-Textes ganz deutlich, indem die in ähnlicher Weise wie in S. Angelo gebückt dastehende Maria mit ihren langen aufgelösten Haaren dem links sitzenden Christus die Füfse trocknet, hinter ihr steht Martha mit einem Gefäfse in den Händen, unter den drei zu Tische sitzenden Aposteln ist Judas inschriftlich als solcher bezeugt[1]), in dem Evangelistarium No. 111 des Berliner Kupferstichkabinetts schüttet die Frau dem auf einem Thron sitzenden Christus, neben welchem Petrus und ein anderer Jünger stehen, die Salbe über das Haupt[2]), ebenfalls das Haupt Christi salbt das Weib in dem Wysehrader Evangelienbuch in Prag[3]) (XI Jahrhundert), auf der Bernwardssäule ist die Frau vor dem links am Tische sitzenden Christus niedergekniet und salbt seinen rechten Fufs über dem Salbgefäfse. Hinter Christus sitzen zehn Apostel an der Rückseite der Tafel[4]).

Eine byzantinische Darstellung, in der die salbende Frau wie in unserem Gemälde nicht am Boden kniet oder liegt, ist mir nicht bekannt geworden; die Art aber, wie Christus am linken Ende des Tisches angeordnet ist, sowie die halbrunde Form dieses Tisches entsprechen durchaus dem byzantinischen Schema.

Der »*Einzug Christi in Jerusalem*« (Johannes XII, 12—16; Lucas XIX, 29—44) ist bereits auf Reliefs der altchristlichen Zeit wiederholt dargestellt worden und zwar zuweilen recht ausführlich: das Ausbreiten der Gewänder auf dem Boden, das Besteigen von Bäumen und Herabwerfen von Zweigen, das Entgegenkommen mit Zweigen in den Händen findet sich schon hier. Auf den Sarkophagreliefs sitzt Christus rittlings auf dem Esel. In den Miniaturen des syrischen Evangelienbuches des Rabula in der Laurentiana[5]) zu Florenz, im Codex Rossanensis[6]) und auf dem Relief der Kathedra des Maximian in Ravenna[7]) sitzt er aber bereits seitwärts, ein Motiv, das fortan für die byzantinische Kunst typisch ist, während in der mittelalterlichen abendländischen Christus im strengen Sinne des Wortes reitet. Ein fernerer durchgehender Bestandteil der byzantinischen Komposition ist die Kinderschaar, die den Einziehenden empfängt: Kinder breiten die Gewänder vor den Füfsen des Esels aus, tragen Palmen, besteigen Bäume, um Zweige zu pflücken.[8])

Vielleicht war hier eine Stelle im apokryphen Evangelium des Nikodemus[9]) nicht ohne Einflufs, in welcher der Bote des Pilatus dem letzteren vom Einzuge berichtet,

[1]) Abbildung bei Kraus, a. a. O. Taf. XLII.

[2]) Vergl. Beifsel, Des hl. Bernward Evangelienbuch, S. 35.

[3]) Vergl. Beifsel, Des hl. Bernward Evangelienbuch, S. 17.

[4]) Wiecker, a. a. O. No. 27.

[5]) Abbildung bei Assemani, Bibl. Mediceae Laurentianae et Palatinae cod. mms. orient. Catalogus 1742, Tab. XX und bei Biscioni, Bibl. Mediceae Laurentianae Catalogus 1752, Tab. XX, danach auch in der von der Moskauer arch. Gesellschaft herausgegebenen Zeitschrift »**Древности**« (Altertümer) XI zu der Abhandlung von Ussoff über diese Handschrift. Garrucci, Tav. 137.

[6]) Abbildung bei v. Gebhardt und Harnack, Taf. V.

[7]) Abbildung bei Garrucci, VI, Tav. 418, 3. Vergl. Strzygowski, Das Etschmiadzin-Evangeliar, Wien 1891. S. 39.

[8]) Vergl. Brockhaus, a. a. O. S. 125.

[9]) Vergl. Ussoff, **Миніатюры къ греческ. кодексу Евангелія VI в., открытому въ Россано**. (Die Miniaturen zu der in Rossano entdeckten griechischen Evangelienhandschrift des VI Jahrhunderts) in der Zeitschr. der Moskauer arch. Gesellsch. »**Древности**« (Altertümer), IX (1881) S. 43, 44, wo auch der Wortlaut aus Tischendorf, Ev. apocr. Gesta Pilati I, 3 beigebracht ist. Dazu Pokrowski, a. a. O. S. 262—264.

er habe gesehen, wie hebräische Kinder Zweige von den Bäumen gebrochen und auf den Weg gebreitet hätten, einige hätten Zweige in den Händen gehalten, andere ihre Gewänder auf den Weg gelegt u. s. w. Die Durchbildung, die unser Gegenstand bereits in der altchristlichen Kunst erfahren, erklärt es, dass die frühmittelalterlichen abendländischen Darstellungen in der Gesamtanordnung eine nicht geringe Verwandtschaft mit den byzantinischen aufweisen. Der Hauptunterschied ist, dass Christus in abendländischen Bildern immer wieder rittlings auf dem Esel sitzt und dass es meist Erwachsene sind, die die Gewänder ausbreiten und Zweige tragen.



No. 12. S. Angelo in Formis.

Es ist eine seltene Ausnahme, wenn, wie in dem Sacramentarium der Bamberger Bibliothek (Ed. III, 11) aus dem XI Jahrhundert, Bl. 44, Christus seitwärts sitzt; dass hier byzantinischer Einfluss gewaltet, geht aus der Beischrift: »Sancta ΘΕΟΤΟΚΟϹ« auf Bl. 106[1]) hervor. Wenn wir in dem Evangelienbuch zu Brescia,[2]) dem Bruchsaler Evangelistar No. 1 in Karlsruhe, Bl. 17 a,[3]) dem Psalter des Landgrafen Herrmann von Thüringen in Cividale aus dem XII Jahrhundert, auf einer zu einem früheren Altarvorsatz gehörenden Grubenschmelz-Platte im Domschatze zu Hildesheim (XII Jahrhundert) die Kinder mit den Gewändern so wie ein Kind auf einem Baume antreffen, so erklärt sich auch dieses unschwer durch die byzantinischen Anklänge, die sich auch sonst in diesen Werken finden. Ein etwas spielerischer Zug im Egbert-Codex,[4])



No. 13. Evangeliar. Kgl. Bibl. Berlin (No. 66). XII Jahrh.

[1]) Leitschuh, Führer durch die Königl. Bibliothek zu Bamberg, 1878, S. 28.

[2]) Abbildung bei Valentini a. a. O., Tav. V.

[3]) Abbildung bei Lübke, Geschichte der deutschen Kunst, S. 296, Fig. 266.

[4]) Abbildung bei Kraus, Taf. XLIII.

in der Echternacher Handschrift in Gotha und in dem Evangelienbuche zu Brescia ist es, dass Palmblätter dem Esel gleichsam zum Fressen vorgehalten werden.[1])

Das Bild in S. Angelo entspricht durchweg dem byzantinischen Schema: das Seitwärtssitzen Christi, der in der Linken die Schriftrolle hält, mit der Rechten segnet oder seine Rede begleitet, die ihm folgende dichte Jüngerschar, an deren Spitze Petrus schreitet, der stürmische Eifer, mit welchem die beiden Knaben ihre Gewänder ausbreiten, der den Baum erkletternde und der im Baumwipfel sitzende und Zweige abreifsende Knabe, die Gruppe der übrigen Kinder, die, wie gewöhnlich in der byzantinischen Kunst, nichts eigentlich Kindliches an sich haben, sondern wie kleine Erwachsene, ja Greise erscheinen, die, wie die Jüngergruppe, durch zahlreiche neben und über einander gemalte Kopfteile angedeutete Schar der feierlich aus dem Thore von Jerusalem herankommenden Menschen, das alles ist echt byzantinisch. Diesen Ausspruch möge ein Vergleich unseres Bildes (Fig. 12) mit der entsprechenden Miniatur auf Bl. 65 b der Evangelienhandschrift der Königlichen Bibliothek zu Berlin No. 66 (Fig. 13) erhärten.

Ein Hauptmerkmal byzantinischer Darstellungen der »*Fufswaschung*« ist, dass Petrus, dessen Fufs der mit einer Schürze versehene Christus über einem Gefäfse wäscht, mit der Rechten nach dem Kopfe greift (Johannes XIII, 9: Spricht zu ihm Simon Petrus: Herr [dann] nicht blofs meine Füfse, sondern auch die Hände und das Haupt!). Unser Bild (Fig. 14) stimmt aufs genauste überein mit den zahlreichen byzantinischen Darstellungen dieses Gegenstandes, von denen ich die Miniatur des griechischen Evangelienbuches in Parma (XI Jahrhundert) (Fig. 15)[2]) zum Vergleiche heranziehe.



No. 14. S. Angelo in Formis.



No. 15. Evangelistar. Bibl. Parma (No. 5). XI Jahrh.

Im Evangelienbuche des Kaisers Otto[3]), im Egbert-Codex[4]) und im Münchener Evangeliar Cim. 58[5]) steht Christus aufrecht da und erhebt redend die Rechte gegen Petrus, welcher den linken Fufs in die Schale setzt und beide Hände Christus entgegenstreckt. In abendländischen Werken aber, die auch sonst byzantinische Anklänge zeigen, greift Petrus wieder nach dem Kopfe, so im Karlsruher Evangelistar No. 1, im Antiphonar zu Salzburg[6]), im Psalter der Bamberger Bibliothek A. II, 47, Bl. 62 a, aus der ersten Hälfte des XIII Jahrhunderts.

Wir kommen zu den Scenen aus der Leidensgeschichte Jesu in der unteren Reihe der nördlichen Wand.

Das »*Gebet Christi auf dem Ölberge*« ist mit dem darauf folgenden Vorgange, da Christus zu den schlafenden Jüngern redet, bereits im Codex Rossanensis[7]) zu

---

[1]) Vergl. Lamprecht, a. a. O., S. 102.
[2]) Nach einer von meinem Freunde Dr. Tikkanen angefertigten Photographie.
[3]) Abbildung bei Beifsel, Taf. XXVIII.
[4]) Abbildung bei Kraus, Taf. XLIV.
[5]) Vergl. Vöge, a. a. O., S. 57.
[6]) Abbildung a. a. O., Taf. X.
[7]) Abbildung bei von Gebhardt und Harnack, Taf. XI.

einem Bilde vereinigt, in welchem Christus rechts demütig betend am Boden liegt, links aber die drei Jünger, die er zu sich genommen: Petrus und die Zebedaiden weckt. Die beiden Christusgestalten kehren fortan in der byzantinischen Kunst in der Regel wieder, zu dem am Boden liegenden Christus kommt ein ihn anredender Engel hinzu, an die Stelle der drei Jünger tritt oft die dicht gedrängte Gruppe der elf schlafenden, beziehungsweise infolge der Anrede Christi erwachenden Jünger. Es sind Ausnahmen, wenn, wie in der Evangelienhandschrift No. 1156 der Vaticana[1]), der zu den dicht gescharten Jüngern redende Christus fortgelassen ist und dem betend am Boden liegenden Jesus statt des Engels die Hand Gottes erscheint, oder wenn, wie in dem stark abgekürzten Bilde des Barberini-Psalters auf Bl. 109b, den betenden Christus nur Strahlen aus einem Himmelssegment und in der Miniatur auf Bl. 184b, von der Hand Gottes ausgehende Strahlen treffen. Die Vorschrift des Malerbuches vom Berge Athos entspricht der Darstellung mit den beiden Christusgestalten und dem Engel.

In der frühmittelalterlichen abendländischen Kunst scheint der Gegenstand nur selten dargestellt worden zu sein. In der Vögeschen Handschriftengruppe findet er sich nur einmal, in dem Evangeliar Cim. 58 der Münchener Staatsbibliothek auf Bl. 244b: »Christus in Gethsemane redet zu den schlafenden Jüngern; Christus anbetend.«[2]) Wie hier, so finden wir die beiden Christusgestalten auch in dem Evangelienbuche des Berliner Kupferstichkabinets No. 111, Bl. 22 b: Dem am Boden liegenden Jesus erscheint die Hand Gottes. Vor Petrus und zwei anderen Aposteln steht Jesus mit einem Spruchbande, auf dem geschrieben ist: Dormite jam. (Matthäus XXVI, 45).[3]) Die Verdoppelung der Gestalt Christi fehlt in der Miniatur des Wysehrader Evangelienbuches in Prag: Zur Rechten schlafen drei Jünger zwischen zwei Bäumen, zur Linken betet Christus an einem Berge, über dem die Hand Gottes erscheint.[4]) Das Bild in S. Angelo in Formis entspricht Zug für Zug dem byzantinischen Schema der ausführlichen Darstellung. Auch hier ist ein Vergleich mit der betreffenden Miniatur in dem Evangelienbuche der Königlichen Bibliothek zu Berlin No. 66, Bl. 87b lehrreich: In ähnlich demütiger Haltung liegt Christus am Boden, auch ist die Schar der Jünger, an die Christus sich wendet, in entsprechender Weise auf geringem Raume zusammengedrängt, doch fehlt der Engel.

Bei der »*Gefangennahme Christi*« vermag ich einen Unterschied zwischen der byzantinischen und der abendländischen Darstellungsweise in Bezug auf die Gesamtkomposition nicht anzugeben. Hier wie dort bilden der Judaskuss und die Scene, da Petrus dem Malchus das Ohr abhaut, die beiden Hauptbestandteile des Bildes. Hier wie dort wird Christus in dem Augenblick, da Judas ihn umarmt, von den Feinden ergriffen. Das Unterscheidende liegt wesentlich auf dem Gebiete der Typen und der Gebärdensprache, und hier ist für die byzantinische Darstellungsweise die stürmische Art, in welcher Judas seinen Meister umarmt und küsst, besonders bezeichnend. Man vergleiche hierzu mit unserem Bilde, Fig. 16, die Miniatur in dem syrischen Evangelienbuche des Rabula aus dem VI Jahrhundert[5]), die in

---

1) Abbildung bei d'Agincourt, Malerei Taf. LVII.

2) Vöge S. 26.

3) Vergl. Beifsel, Des h. Bernward Evangelienbuch S. 35.

4) Beifsel, ebenda S. 18.

5) Abbildung bei Assemani und bei Biscioni, a. a. O. Tab. XXI. Danach auch bei Ussoff a. a. O. — Garrucci, a. a. O. III Tav. 138.

Fig. 17[1]) wiedergegebene Gruppe aus der Gefangennehmung in dem Psalter der Königin Melisenda im Brit. Museum (Egerton 1139) aus dem XII Jahrhundert, sowie die Miniaturen in dem Evangelienbuch No. 1156 der Vaticana Bl. 194b[2]) und in der Handschrift der Pariser National-Bibliothek No. Suppl. 27 aus dem XII Jahrhundert Bl. 118b.[3])

Die innerhalb desselben Rahmens befindliche Scene, in welcher ein stehender Mann mit rotem, doch wohl von einer Übermalung herrührenden Schnurrbart zu einem ihm gegenüber sitzenden, in einen reich gemusterten Mantel gehüllten Greise redet, vermag ich wegen der Kleidung der zuerst genannten Gestalt — weifses Untergewand und ein, nach der treffenden Bemerkung von Kraus (S. 91), wie eine Casula gebildeter Mantel — nicht für jenen Vorgang zu halten, da Judas vor dem Hohenpriester den Verrat plant. Eher ist die Beratung der Hohenpriester, der Schriftgelehrten und der Ältesten bei Kaiphas gemeint, »wie sie Jesum mit List griffen und töteten« (Matthäus XXVI, 4), oder es schwebte dem Urheber des Gemäldes die Stelle Matthäus XXVII, 47 vor, wonach die Schar, die Christus gefangen nehmen sollte, von den Hohenpriestern und Ältesten des Volkes abgesandt worden.



No. 16. S. Angelo in Formis.



No. 17. Psalter der Königin Melisenda. Brit. Mus. London. Egerton 1139. XII Jahrh.

Bei der »*Verspottung Christi*« schlägt ihn, wie in S. Angelo in Formis, auch im Pariser Evangelienbuche No. 74 ein Mann auf den Kopf und knieen andere höhnend vor ihm[4]). Wie weit dies in einer mit der Darstellung in S. Angelo im einzelnen übereinstimmenden Weise geschieht, vermag ich nicht zu sagen. In dem betreffenden Mosaikbilde in S. Marco zu Venedig hält Christus, wie in S. Angelo, ein Rohr als Scepter in der Hand. Links knieen zwei Höhnende, rechts einer.[5]) Ein Mann scheint im Begriff, den Dulder mit der Hand ins Gesicht zu schlagen, wie auch auf unserem Bilde der tückisch blickende Mann, der mit dem Stabe Christi Haupt berührt, die Rechte wie zu einem solchen Schlage erhoben hat.

Die Vereinigung der »*Scene, in der sich Pilatus die Hände wäscht*«, mit der »*Kreuztragung*« zu einem Bilde beruht auf alter Überlieferung. Wir finden sie bereits an der hölzernen Thür von S. Sabina aus dem V Jahrhundert,[6]) deren Ausführung

---

[1]) Auf Grund der Abbildung bei Du Somerard, Les arts au moyen-âge, Album, 8. série. Pl. XIII.

[2]) Abbildung bei d'Agincourt, Malerei. Taf. LVII.

[3]) Abbildung bei Bordier, a. a. O. S. 217, Fig. 108, und danach bei Pokrowski a. a. O. S. 300.

[4]) Siehe Pokrowski S. 306.

[5]) Abbildung bei Ongania Bd. I (grofs Folio), Tav. XVI.

[6]) Abbildung bei d'Agincourt, Sculpt. Taf. XXII; Garrucci, Tav. CDXCIX; Berthier, La porte de Sainte-Sabine, Freiburg in der Schweiz 1892, S. 43. Zur Datierung der Thür vergl.

neuerdings griechischen Künstlern zugeschrieben worden ist,[1]) sowie auf einer Elfenbeinplatte im Britischen Museum ebenfalls aus dem V Jahrhundert.[2]) Auf einem Throne hinter einem viereckigen Tische wie auf unserem Wandbilde sitzt Pilatus in den Miniaturen des syrischen Evangelienbuches des Rabula Bl. 278,[3]) und des Codex von Rossano[4]) aus dem VI Jahrhundert. Auf der rechten vorderen Säule des Altar-Ciboriums in S. Marco zu Venedig, wie ich glaube, spätestens im VI Jahrhundert entstanden,[5]) schaut, wie auf unserm Gemälde, der Kopf der Frau des Pilatus, die von der Verurteilung Christi abrät, zu einem viereckigen Fenster heraus. Pilatus sitzt auch hier hinter einem viereckigen Tische.[6]) In byzantinischen Werken trägt zuweilen Christus selbst sein Kreuz, oft aber thut es, wie auf unserm Bilde, der greise Simon von Kyrene. Die Darstellungen der Kreuztragung in der frühmittelalterlichen abendländischen Kunst, von denen ich weifs, die Miniaturen in den unter einander verwandten Evangelienhandschriften zu Trier,[7]) Gotha[8]) und Bremen[9]) lassen Simon von Kyrene das Kreuz tragen.



No. 18. S. Angelo in Formis.

Die »*Kreuzigung*« entspricht durchweg der byzantinischen Darstellungsweise des XI Jahrhunderts: die gerade Haltung Christi, die wagerechte Lage der Arme, der kurze Bart und das dichte auf die Schultern herabwallende Haupthaar, der Umstand, dass Christus den Kopf etwas nach links (vom Beschauer) hin neigt, das bis an die Kniee reichende Lendentuch, die Form des Kreuzes, vor Allem das nach byzantinischer Auffassung unumgängliche Trittbrett, auf dem Christus steht,

meine Schrift: »Über den Stil Niccolo Pisanos und dessen Ursprung« 1873, S. 87. 88, Anm. 100 und meine Abhandlung: »Zur Entstehungsgeschichte des Crucifixes« in dem Jahrbuch d. Preufs. Kunsts. I (1880) S. 43f. Siehe auch Kondakoff, Sculptures de la porte de Sainte Sabine à Rome, i. d. Revue archéol. nouv. série, vol. 33. Paris 1877.

[1]) Berthier, a. a. O. 18. Vergl. dazu Kraus, im Repert. f. Kunstw. XVII (1894) S. 50.

[2]) Abbildung bei Westwood, A descriptive catal. of the fictile ivories in the South Kensington Mus. 1876, Taf. IV bei p. 44; Garrucci, VI Tav. CDXLVI, 1; Rohault de Fleury, L'Evangile II p. LXXXVI. Zur Datierung des Werks vergl. meine oben angeführte Abhandlung im Jahrbuch I, 46f.

[3]) Abbildung bei Assemani u. bei Biscioni a. a. O. Tab. XXII (danach auch bei Ussoff a. a. O.); Rohault de Fleury, L'Evangile, Pl. LXXX, Garrucci, Tav. CXXXVIII. 2.

[4]) Abbildung bei v. Gebhardt u. Harnack, Taf. XIV.

[5]) Abbildung bei Garrucci, Taf. CDXCVII. Zur Datierung des Werkes vergl. meine Schrift: Über den Stil Niccolo Pisanos S. 88, Anm. 100, und Zorzi, bei Ongania, im 3. Teil des Textbandes Cap. XIII, S. 289 f und S. 297, Anm. I zu S. 294.

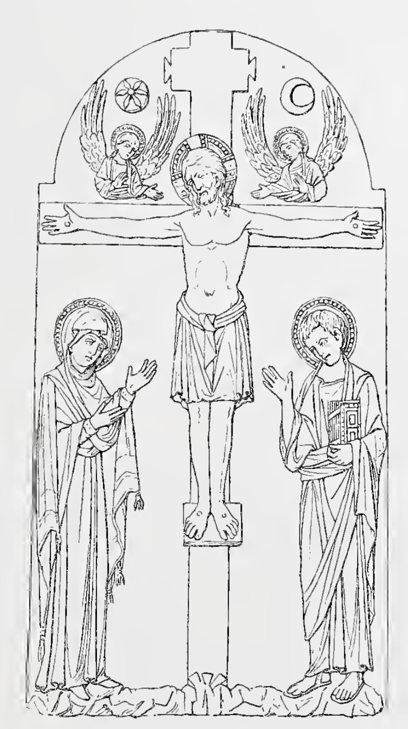
[6]) Zu den im Texte angeführten Denkmälern vergl. auch Pokrowski, a. a. O. S. 301 f.

[7]) Abbildung bei Kraus, Codex Egberti, Taf. XLIX.

[8]) Siehe Beifsel, Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto, S. 25.

[9]) Siehe Müller, a. a. O. 64. Hier trägt Christus einen Dornenkranz auf dem Haupte.

das alles ist echt byzantinisch, wie ein Vergleich unseres Bildes (Fig. 18) mit der Kreuzigung auf einem Elfenbeintriptychon der Pariser National-Bibliothek (XI — XII Jahrhundert) Fig. 19 [1]) und derjenigen auf einem vergoldeten silbernen Kreuze aus dem XI Jahrhundert im Martwili-Kloster im Kaukasus [2]) lehrt. Nicht als wenn die Kreuzigung in jener Zeit von der byzantinischen Kunst nur in der Weise wie in S. Angelo dargestellt worden. Nicht selten erscheint Christus mit geschlossenen Augen, verstorben, entweder aufrecht stehend oder auch wohl schon mit der, in der späteren Zeit gewöhnlich auftretenden Ausbiegung des Körpers nach links. Auch trägt er bisweilen das in den vorangegangenen Jahrhunderten übliche lange ärmellose (Purpur-) Gewand, das aber gerade im XI Jahrhundert meist dem Lendenschurz wieder Platz machte,[3]) welcher, wenn auch in anderer Form, derjenigen einer Binde nämlich, an den ältesten bisher bekannten Crucifixen, dem an der Thür von S. Sabina in Rom und dem auf einem Elfenbeinrelief im Britischen Museum, sich findet.[4]) Immer wieder stehen Maria und Johannes trauernd zu den Seiten des Kreuzes. Maria erhebt häufig die Arme, oder wohl auch nur den einen, nach Christus hin, Johannes aber presst meist die Rechte an die Wange, wie in S. Angelo. Zum Vergleich sei auf den Johannes aus dem Kreuzigungsbilde in dem Evangelienbuche des Britischen Museums, Harl. 1810 (XII Jahrhundert) Bl. 205 (Fig. 20)[5]) hingewiesen. Diese der Antike entstammende Gebärde des Schmerzes findet sich übrigens auch oft auf abendländischen Kreuzigungsbildern.[6]) Für die, selbstvergessenen Gram so treffend ausdrückende Haltung der Hände der Maria auf unserem Bilde vermag ich aus den byzantinischen Darstellungen der Mutter Jesu beim Kreuze ein Beispiel nicht beizubringen, wohl aber zeigt Johannes im Kreuzigungsbilde des Pariser Gregor von Nazianz No. 510, Bl. 30b diese Gebärde.[7]) Sonne



No. 19. Elfenbeinrelief.
Bibl. nation. Paris. XI–XII Jahrh.

---

[1]) In der Abbildung sind die kleinen Gestalten des Kaisers Konstantin und der Kaiserin Helena zu Seiten des unteren Teiles des Kreuzes weggelassen.

[2]) Abbildung bei Kondakoff, **Опись памятниковъ древности въ нѣкоторыхъ храмахъ и монастыряхъ Грузіи** (Beschreibung der Denkmäler des Altertums in einigen Kirchen und Klöstern Grusiens) St. Petersburg 1890, S. 71.

[3]) Siehe Pokrowski, a. a. O. 361.

[4]) Siehe meine oben genannte Abhandlung im Jahrbuch I (1880) S. 41 f. und die Abbildungen auf S. 42 und 46.

[5]) Nach dem Lichtdruck bei W. de Gray Birch und H. Jenner, Early drawings and illuminations . . . . in the British Museum, London 1879 bei S. 174.

[6]) Siehe Vöge, a. a. O. 293.

[7]) Abbildung bei Rohault de Fleury, L'Evangile II, Pl. LXXXVIII. Über diesen Gestus der Trauer siehe Vöge 294 und die daselbst in Anm. 2 beigebrachten Beispiele.

und Mond in kreisförmiger Umrahmung, die Engel in halber Figur, die Anwesenheit mehrerer trauernder Frauen, der Hauptmann, der die Rechte erhebt und mit der linken den Schild hält, die Teilung von Christi Gewand sind in der byzantinischen Kunst heimisch.

Wie in der byzantinischen so wurde auch in der abendländischen Kunst des XI Jahrhunderts die Kreuzigung in verschiedener Weise dargestellt. Sehr oft, ja wohl meist erscheint Christus damals noch lebend, jugendlich, bartlos in aufrechter Stellung,[1]) doch so, dass die Füfse meist nicht auf einem Trittbrette stehen. Bekleidet ist Jesus entweder mit einem langen Ärmelgewande[2]) oder einem Lendentuch. Das Ärmelgewand, welches im X Jahrhundert die Regel gewesen zu sein scheint und sich z. B. in den Miniaturen der Evangelienhandschriften in Aachen,[3]) Gotha,[4]) Trier,[5]) dem Evangeliar der Münchener Staatsbibliothek Cim. 58 Bl. 248b[6]) findet, ist auch noch häufig im XI Jahrhundert anzutreffen, so z. B. in dem Berliner Evangelistar No. 111,[7]) im Evangelistar zu Bremen,[8]) in dem einen der beiden Kreuzigungs-Bilder des Bernward-Codex,[9]) in der Brüsseler Handschrift No. 9428,[10]) in dem aus Regensburg stammenden Evangelistar der Münchener Staatsbibliothek Cim. 54.[11])



No. 20. Evangeliar.
Brit. Mus. London. Harl. 1810.
XII Jahrh.

Die »*Grablegung Christi*« (Matthäus XXVII, 59—60; Johannes XIX, 40—42) wird in der byzantinischen Kunst in recht verschiedener Weise dargestellt. Eine sehr verbreitete Art ist diese, dass die in Windeln gehüllte Leiche von Joseph von Arimathia und Nikodemus auf das in den Fels gehauene Grab zu getragen wird, eine Handlung, an welcher zuweilen auch Maria teilnimmt, indem sie entweder dem Zuge folgt oder die Leiche mit unterstützt,[12]) oder auch, wie in dem Psalter des Britischen Museums vom Jahre 1066, Bl. 116a, mit den anderen Frauen weinend zur Seite steht.

---

[1]) Nach Otte und aus 'm Weerth, Zur Ikonographie des Crucifixus, Jahrbuch d. V. d. Alt.-Fr. i. Rheinl. XLIV—XLV (1868) S. 200 findet sich die Darstellung des jugendlichen Christus im Anschluss an den heiteren Katakomben-Typus fast in allen deutschen Miniaturen der frühromanischen Zeit, während auf plastischen Denkmälern der Crucifixus gewöhnlich mit bärtigem Antlitze nach byzantinischer Auffassung erscheint.

[2]) Vergl. Vöge, 265f.

[3]) Abbildung bei Beifsel, Taf. XXX.

[4]) Auf Bl. 111a. Abbildung im Rheinländischen Jahrbuch XLVII—XLVIII, Taf. XV.

[5]) Abbildung bei Kraus, Taf. XLIX u. L.

[6]) Abbildung bei Vöge S. 61, Abb. 8.

[7]) Abbildung bei Woltmann und Wörmann, Gesch. d. Mal. I, 261.

[8]) Siehe Müller, a. a. O. S. 64.

[9]) Abbildung bei Beifsel Taf. XIX. Das andere Kreuzigungsbild ebenda Taf. XXIII zeigt das Lendentuch.

[10]) Siehe Beifsel, Des h. Bernward Evangel. S. 33, wo die Handschrift dem XI Jahrhundert zugewiesen wird, während Görtz, **О состоянiи живописи въ сѣверн. Европѣ въ IX и X ст.** (Über d. Zustand der Mal. in Nord-Eur. im IX und X. Jahrh.) S. 70 und Vöge, S. 384 sie ins X Jahrhundert setzen. Abbild. i. d. Mélanges d'arch. réd. par Cahier et Martin II, 49.

[11]) Abbildung bei Stockbauer, Kunstgesch. d. Kreuzes S. 208.

[12]) Pokrowski, S. 388.

Im Evangelienbuche No. 105 der öffentlichen Bibliothek in Petersburg Bl. 178a tragen Johannes und die ihren Kopf gramvoll an das Haupt des Sohnes drückende Maria die Leiche zu Grabe, in dem Tetraevangelon Harl. 1810 des Britischen Museums aus dem XII Jahrhundert Bl. 205b thun es die Mutter Maria und Maria Magdalena, während Johannes, der in der Mitte hinter der Leiche zu sehen ist, mit beiden Händen die Linke Christi ergriffen hat.

Beispiele der eigentlichen Grablegung bieten eine Miniatur auf Blatt 218b des Petersburger Evangelienbuches No. 105, ein dem XII Jahrhundert zugeschriebenes Silber-Relief im christlichen Museum des Vatican,[1]) wo Maria und ein Greis, von trauernden Gestalten umgeben, die Leiche in das Grab senken, und das Elfenbeinrelief an dem wesentlich byzantinischen Altarvorsatz im Dome zu Salerno etwa aus dem XII Jahrhundert.[2]) Das zuletzt genannte Werk lässt die Scene, jedoch ohne Maria und Johannes, wie unser Bild unter einem Ciborium vor sich gehen. In ganz ähnlicher Weise halten hier die beiden Männer die in Windeln gehüllte Leiche über einem Sarkophage. Dass wir es dabei mit einer in der byzantinischen Kunst typisch gewordenen Darstellungsweise zu thun haben, geht auch daraus hervor, dass die Bestattung Johannes' des Täufers in der Evangelienhandschrift No. 74 der Pariser National-Bibliothek[3]) und diejenige des Marcus auf einem Mosaikbilde in S. Marco zu Venedig[4]) in derselben Weise geschildert sind.

Die mir bekannt gewordenen frühmittelalterlichen abendländischen Darstellungen der Grablegung Christi zeigen Joseph von Arimathia und Nicodemus, die den eingehüllten Körper Christi an den Schultern und den Füfsen über dem Sarkophage halten, insofern in einer von der byzantinischen Weise und unserem Bilde abweichenden Art, als die beiden Männer nicht nach einer Seite hin gewandt, sondern einander zugekehrt dastehen. So ist es im Egbert-Codex[5]), im Evangeliar der Münchener Staatsbibliothek Cim. 58[6]), in dem Evangelistar Cim. 57 derselben Bibliothek[7]), in dem der Apokalypse angebundenen Evangelistar der Königlichen Bibliothek zu Bamberg No. A II, 42[8]), in dem Evangelistar zu Bremen[9]), in der Gothaer Handschrift[10]). Während in den byzantinischen Darstellungen der Grablegung Maria und die anderen Frauen oft vorkommen[11]), fehlen sie in den oben genannten abendländischen Bildern durchweg.[12])

Einen ausgeprägt byzantinischen Charakter hat das Bild »*Christus in der Vorhölle*«, von den Byzantinern, wie bereits oben (S. 143) bemerkt wurde, ἀνάστασις genannt. Wie Christus auf die kreuzweise liegenden Stücke der von zerbrochenen Schlössern und Riegeln umgebenen zertrümmerten Thür tritt, wie er Adams Hand

[1]) Abbildung bei Rohault de Fleury, La s. vierge I Pl. L.

[2]) Abbildung bei Salazaro I. Tav. VIII. Abbildung der ganzen Altarplatte bei Rohault de Fleury, La Messe Bd. I Pl. LXXXIX bis.

[3]) Abbildung bei Pokrowski, XXIV, Fig. 7.

[4]) Abbildung bei Ongania, Bd. III (klein Folio) Tav. XIII.

[5]) Abbildung bei Kraus, Taf. LI.

[6]) Abbildung bei Vöge, S. 61, Abb. 8.

[7]) Abbildung ebenda S. 221, Abb. 28.

[8]) Siehe Vöge, S. 142; 223.

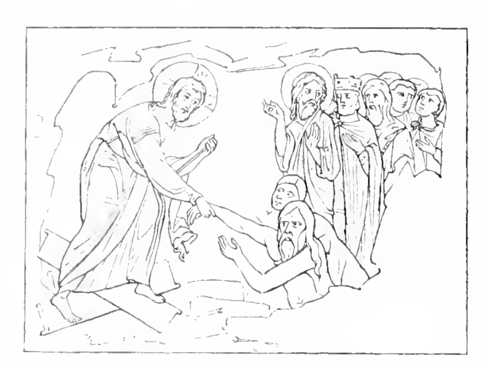
[9]) Siehe Müller, a. a. O. S. 64, wo die vollständige Ähnlichkeit mit der Miniatur im Egbert-Codex hervorgehoben wird.

[10]) Abbildung im Jahrbuch d. Ver. d. Alterthumsfr. i. Rheinl. XLVII—XLVIII, Taf. XV.

[11]) Vergl. auch das Handbuch der Malerei vom Berge Athos S. 207.

[12]) Vergl. Vöge, S. 250.

ergriffen hat, wie neben Adam Eva flehend erscheint, wie Johannes der Täufer mit erhobener Hand die Gerechten auf Christus hinweist, wie die Öffnung der Hölle zackig umrandet ist, alles dieses entspricht der byzantinischen Darstellungsweise. Sehr häufig, insbesondere in den griechischen Psaltern der asketisch-theologischen Richtung, tritt Christus auf eine Personifikation des besiegten Hades, oder der letztere wird wohl auch von Engeln gefesselt.



No. 21. S. Angelo in Formis.

Den Hades unter dem linken Fufse Christi, weiter unten aber die zertrümmerte Thür zeigt auch die Miniatur in dem früher zur Hamilton-Sammlung gehörenden Evangelienbuche, welcher unsere Fig. 22 [1]) zum Vergleiche mit dem Bilde in S. Angelo in Formis (Fig. 21) entnommen ist.

In abendländischen Darstellungen unseres Gegenstandes pflegt die Andeutung der Höllenthore zu fehlen, die Hölle erscheint nur als ein grofses Feuer, zu welchem Christus, von einer Mandorla eingeschlossen, schräg herabkommt. [2]) Die Andeutung des Thores, sowie die abweichende Stellung Christi in dem Antiphonar zu Salzburg [3]) erklärt sich durch byzantinischen Einfluss.



No. 22. Evangelistar der früheren Hamilton-Sammlung. XI Jahrh.

Auch das folgende Bild: »*Die Frauen am Grabe*« entspricht ganz dem byzantinischen Schema, sowohl in der Art, wie der Engel dasitzt und mit der Rechten über die den Stab haltende Linke hinweg auf die Totenbinden, die der auferstandene Christus abgelegt hat, hinweist, als auch in der Stellung der beiden Frauen und dem Kuppelbau über dem Grabe. Man vergleiche z. B. unser Bild (Fig. 23) mit dem Goldrelief im Louvre zu Paris (Fig. 24) [4]), wozu nur bemerkt sei, dass das Höhlengrab des Reliefs keineswegs ein durchgehender Zug der byzantinischen Bilder ist. Ein Ciborium, wie auf unserem Gemälde, findet sich in der Miniatur eines Psalters im Pandokrator-Kloster auf dem Athos, auch ist das Grab zuweilen durch ein zeltartiges Häuschen angedeutet. [5])

»*Der Gang nach Emmaus*« scheint von der byzantinischen Kunst nur selten dargestellt worden zu sein, wie sich dieser Vorgang denn auch nicht im Malerbuche vom Berge

[1]) Nach dem Lichtdrucke im Auktionskataloge vom Jahre 1889.

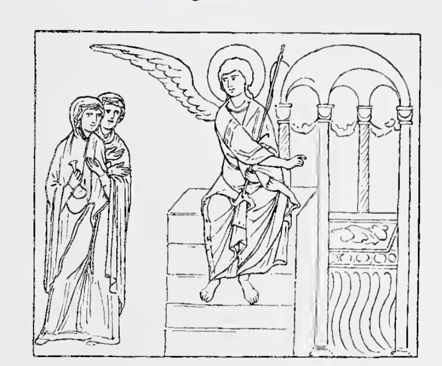
[2]) Vöge, S. 267.

[3]) Abbildung in den Mitteilungen der Central-Commission XIV. (1869), Taf. XV.

[4]) Auf Grund der Abbildung bei Lacroix, Les arts au moyen âge et à l'époque de la renaissance. 2. éd. Paris 1869. Bei S. 490.

[5]) Pokrowski, a. a. O. S. 396.

Athos verzeichnet findet, sondern statt dessen das Mahl zu Emmaus, bei welchem Christus von Lucas und Kleophas erkannt wird.[1]) Dass aber der Gegenstand von der Darstellung durch die byzantinische Kunst nicht prinzipiell ausgeschlossen war, beweist die Miniatur im Pariser Evangelienbuch No. 74 Bl. 162b, sowie das Bild in der auf dasselbe Original zurückgehenden Evangelienhandschrift in Jelisawetgrad.[2]) Wie auf unserem Gemälde trägt Christus eine Tasche auch auf dem entsprechenden Mosaikbilde im Dome zu Monreale.[3])



No. 23. S. Angelo in Formis.

Das Bild: »*Christus erscheint den Jüngern am See von Tiberias*« (Johannes XXI, 1—11) entspricht dem Schema, das sich in der byzantinischen Kunst für diesen Gegenstand und in ähnlicher Weise für den bei Matthäus XIV, 24—33 und Marcus VI, 47—51 erzählten Vorgang, wo Jesus dem sinkenden Petrus hilft,[4]) herausgebildet hat.[5]) Auch stimmt die Darstellung im wesentlichen mit der Vorschrift des Malerbuches § 315, S. 210 überein, nur dass die hinter Christus vorgeschriebenen brennenden Kohlen mit den Fischen fehlen.[6]) In der frühmittelalterlichen abendländischen Kunst ist der Gegenstand nur ausnahmsweise, so in dem Egbert-Codex[7]), dargestellt worden. Doch ist hier Petrus nicht, wie auf unserem Bilde, bis an die Schultern vom Wasser umgeben, sondern schreitet, das Netz hinter sich herziehend, über die Wellen hin.



No. 24. Goldplatte im Louvre. Paris. X-XI Jahrh.

Die stark zerstörte Darstellung des »*ungläubigen Thomas, der die Wundmale Christi befühlt*« (Johannes XX, 24—31) lässt noch die in den byzantinischen Bildern immer wieder anzutreffende demütig gebückte Stellung des Thomas wahrnehmen.

Den ganz geringen Resten des letzten Bildes, »*der Himmelfahrt Christi*«, gegenüber, notierte ich mir an Ort und Stelle, dass von dem Kopf der Orantin (Maria hat in byzantinischen Darstellungen der Himmelfahrt immer wieder die Stellung altchristlicher Beterinnen), von einem emporweisenden Engel und fünf oder sechs Aposteln noch etwas zu sehen sei.

[1]) Vergl. auch Kraus, Jahrb. XIV, S. 92.
[2]) Siehe Pokrowski, S. 246.
[3]) Abbildung bei Gravina, Tav. 20B.
[4]) In den hierher gehörenden Bildern reicht Christus gewöhnlich dem Petrus die Hand.
[5]) Vergl. Pokrowski, a. a. O. S. 237.
[6]) Vergl. auch Kraus, S. 92.
[7]) Abbildung bei Kraus, Taf. LV.

(Schluss folgt.)

DAS TIZIANBILDNIS DER KÖNIGLICHEN GALERIE ZU CASSEL

VON C. JUSTI

Von den Tizians, deren sich die Casseler Gemälde-Galerie einst rühmte, ist neuerdings nur ein Bildnis unangefochten geblieben, freilich ein merkwürdiges, in seiner Klasse einziges, bezeichnetes Stück.[1]) Bei der neuen Aufstellung im Prachtbau Dehn-Rotfelsers hat es auch durch Director Eisenmann einen auszeichnenden Platz erhalten. Gleich beim Eintritt von der hohen Treppe aus trifft das Auge, an der fernen Schlusswand der hier sich öffnenden Flucht von Sälen, die Figur des roten Edelmanns. Wen es vorstellt, ist bis jetzt nicht ermittelt worden, so wahrscheinlich es jedermann vorkommen musste, dass sich noch einmal für diesen Unbekannten von vornehmem Stand eine der des Malers Biographie verzierenden geschichtlichen Gröfsen melden werde.

Die Nachrichten sind diesmal ungewöhnlich dürftig. Bei keinem Biographen, weder Vasari noch Ridolfi, in keinem bekannten Katalog italienischer Gemäldekabinette findet sich eine Spur; auch ist bis jetzt niemand aufgetreten, der einen übereinstimmenden Kopf gesehen zu haben glaubte. Die Geschichte des Bildes fing erst an im Jahre 1756, als es der Schöpfer der Casseler Galerie, Landgraf Wilhelm VIII, ein Fürst von durchgebildetem Geschmack und hervorragender Kennerschaft, aus Paris erhielt.

Als man solche Anonymi noch mit leichterem Herzen taufte, als heute mehr möglich ist, hat natürlich auch dieser seinen Namen bekommen, der bis jetzt, mit einem 'angeblich' an ihm haften geblieben ist. Es sollte der spanische Marques del Vasto, Alonso d'Avalos sein, dessen Namen für mehr als eine rätselhafte Soldatengestalt Tizians herhalten musste. Nur ein sicheres Porträt giebt es von ihm: die Allocution im Museum des Prado. Dass die Person des Feldherrn in dieser nach altrömischem Muster komponierten militärischen Scene wirklich ein Porträt ist, steht nach der kurz vorher unternommenen Reise des Malers nach Mailand, der Residenz des Generals,

[1]) Facsimile in Dr. Eisenmanns Katalog von 1888 N. 450, TITIANVS FECIT. Im Nachtrag zum Inventar von 1749, No. 851: »Titiano (Verselli) Ein Lebensgrofs Portrait in Rother Kleidung, mit einem langen Spiefs in der Hand, benebst dem Cupido, welcher mit dem Helm spielet, auf Leinen in verguldetem Rahm.« 7 Schuh 2'', 9' 5''.



TIZIANO VECELLIO

aufser Zweifel, wird auch durch den Holzschnitt in Jovios Elogia (Basel 1575, 335) bestätigt. Aber dies ist doch ein Kopf von ganz anderem Typus, — dem des sogenannten Varchi in Wien ähnlich: grofsgeschnittenes Auge, stark vortretende, eher kurze Stülpnase. Auch hätte der General und Gouverneur von Mailand sicher den bei Feldherren üblichen Plattenharnisch gewählt. Noch weniger freilich gleicht diesem echten Don Alonso der Ritter in der Allegorie des Louvre, dessen Benennung seit Felibien (1679) das Ansehen der Verjährung erlangt hat. Dass der Marques sich hier in mythologischer Gesellschaft als verliebter Ritter befindet, hatte wahrscheinlich die Übertragung des Namens auf unser Bild veranlasst, — in dem ja auch Amor sich eingeschlichen hat.

Einmal schien ein Licht aufzudämmern, als der Verfasser den Versuch machte, in Auktions-Katalogen früherer Zeiten nach Notizen zu schürfen. Man wusste, dass der Agent des Landgrafen, von Hoet, die Leinwand am 29. Mai 1756 in Paris gekauft hatte. Es ergab sich, dass dies in der am 22. März eröffneten Versteigerung der Galerie des Duc de Tallard, Gouverneur der Franche-Comté, geschehen war, wo sie für 1140 livres zugeschlagen wurde.[1]) Vorher war das Bild im Kabinett Carignan gewesen. Victor Amadeus, Prinz von Carignan, *premier prince du sang de Sardaigne,* seit 1718 in Paris lebend, † 4. April 1741, spielte seiner Zeit eine auffallende, seines ruhmbedeckten Geschlechtes kaum würdige Rolle in der Gesellschaft der Regentschaft. Der Verkauf der Bilder des Palastes von Soissons, zu seinen Lebzeiten auch Spielhölle, begann am 30. Juli 1742; unser Gemälde erzielte damals mehr als später: 1750 livres. Der Katalog des Experten de Poilly bezeichnet die Figur als Malteserritter, obwohl kein Ordenszeichen sichtbar ist, der Tallardsche als Dieudonné de Gozon, siebenundzwanzigsten Grofsmeister des Ordens von Rhodus (1346 bis 1353).[2]) Dieser Herr entstammte einer Familie des Languedoc, die dort noch bis zur Revolution vorkommt. Blanc meinte, in der Voraussetzung dass die Benennung einen ernstlichen Grund haben werde, Tizian möge die Ähnlichkeit wohl irgend einer aus Malta stammenden Tapisserie entlehnt haben. Dass er nach einer alten Tapetenfigur, freilich mit Hülfe seltsamer Anachronismen im Kostüm, eine so lebendige Gestalt herausgebracht, wäre ihm wohl zuzutrauen, von einem Bildniswert würde freilich keine Rede sein können. Aber diese Benennung, vielleicht im Hôtel de Soissons erfunden, gründet sich lediglich auf die Helmzier mit dem grofsen roten Drachen. Dieser einst beliebte (auch auf Helmen des Herzogs Francesco Maria von Urbino und Franz I vorkommende) Drachenschmuck erschien damals fremdartig und wurde durch eine besondere Beziehung erklärt. Denn Gozon ist niemand anders als der Ritter in Schillers Kampf mit dem Drachen. Der Einfall stammt auch wohl aus derselben Quelle wie die Ballade: des Abbé de Vertot vielgelesener Geschichte der Malteser (erschienen 1727) war damals in aller Leser Gedächtnis.[3])

---

[1]) Ch. Blanc, Le Trésor de la curiosité. Paris 1857, Vol. I. Auch citiert in dessen Histoire des peintres de toutes les écoles, Art. Titien. Aus derselben Auktion Tallard stammten auch No. 470, Paul Veronese, Moses (früher Crozat) 400 livres, und No. 540, Guercino, Judith, 811 livres; nach Felibien, Entretiens IV, 231: gemalt 1651 pour le Sieur Giacomo Zanone; damals (1685) bei Abbé Mey in Lyon.

[2]) Portrait en pied de Dieudonné de Gozon vingt-septième grand-maître de l'ordre de Malte; il est armé d'une lance, ayant un chien près de lui; un enfant tient un casque.

[3]) De Vertot, Histoire des chevaliers hospitaliers de S. Jean de Jerusalem. Tom. II, 192 ff. Paris, 1761.

Vor dem Kabinett Carignan zierte das Porträt die Galerie des königlichen Silberbewahrers De la Châtaigneraye, die 1732 unter den Hammer kam.[1]) Da heifst er einfach 'Commandeur'. Weiter hinauf aber verlor sich der Stammbaum in bis jetzt hoffnungslosem Dunkel! Das Licht der alten pariser Kataloge erwies sich als *ignis fatuus*.

* * *

Das Casseler Gemälde gehört zu den sehr seltenen Bildnissen Tizians in ganzer Figur (*ritratto in piedi*). Aufser dem Kaiser und dem König von Spanien ist fast nur bekannt das des Diego de Mendoza, der kurz vor der Zeit, als unser Porträt entstand, kaiserlicher Gesandter in Venedig war. Sonst finden sich solche nur im Gruppenbild (wie Papst Paul III, umgeben von seinen Neffen); in der *pala* mit Stiftern und Familien (Pesaro und Cornaro), und im dekorativ-allegorischen Gemälde, wie dem Dogen Grimani im Palazzo ducale.

Unser Mann steht in freiem Felde, in der Rechten eine Lanze. Es ist eine mittlere, aber wohlgebaute, nervige Figur, in seiner ruhig-stolzen Haltung von jener natürlichen Eleganz, wie sie oft bei muskelstarken Männern vorkommt. Wendung und Blick, der Zug der Brauen, die scharfen Falten um die Nase, der festgeschlossene Mund, verraten Temperament und Willen. Diesen Eindruck verstärkt der kurze aber dichte Vollbart. Die Gestalt entspricht ganz den Vorstellungen der damaligen Italiener vom Bau eines ritterlichen Helden; so malt Tasso seinen Rinaldo:

> Oltre ciò, larghe spalle, ed ampio petto,
> Braccia lunghe snodate, e muscolose,
> Ventre piano traverso, ai fianchi stretto,
> Gambe diritte, ed agili, e nerbose,
> Mobil vivacità, ch' in giovinetto
> Grazia aggiunge, e decoro all' altre cose,
> Grata figura, altero portamento
> Unito con mirabil tempramento. (Il Rinaldo, Canto IX, 17.)

Der feste Blick der dunkelbraunen Augen scheint gewohnt, prompten Gehorsam zu finden. Man hat ihn wohl einer Jagdtruppe zugewandt gedacht, die das Zeichen zum Aufbruch erwarte. Der schöne grofse Hund und der Spiefs (Saufeder?) könnte dazu passen; aber der Anzug ist kein Jagdkostüm. In ihm ist Ritterlich-Soldatisches mit fürstlicher Gala verbunden.

Er trägt eine prächtige italienische Panzerjacke. Solche Korazins waren an der Innenseite mit stählernen Schuppen benäht, und mit Sammet (auf Leinwand) überzogen, der hier an Achsel, Gürtel und Schofs ausgezaddelt ist. Sie ist, wie Helm und Pauschhose, mit senkrechten Goldlitzen verziert, und besät (*moucheté*) mit trapezförmig gruppierten Knöpfchen. Diese Knöpfchen haben die Form von vergoldeten Rosetten. Sie maskieren die Vernietungen jener schindelförmigen Schuppen. Die Ärmel aus

---

[1]) Catalogue de tableaux des plus grands maîtres d'Italie, Flandre et Hollande, du cabinet de feu Mr. de la Chataigneraye, argentier de la Chambre du Roi et des Enfants de France. Paris 1732.

Un tableau de sept pieds huit pouces de haut, sur six pieds un pouce de large, y compris sa *bordure dorée*, peint sur toile, représentant le portrait d'un Commandeur, avec son casque à côté et une pique à la main, accompagné d'un amour, et de l'autre côté un chien, avec un beau fonds de paysage, peint par le Titien. (Nach gütiger Mitteilung von M. Georges Duplessis und M. E. Müntz.)

eisernem Maschengewebe (wunderbar gemalt), sind wohl nicht Teile eines Kettenhemdes, sondern der unter dem Korazin (den sie ergänzen) getragenen, nicht sichtbaren Seidenjacke angenäht.[1]) Im Schwertgurt steckt auch ein Dolch; beide, Degen und Dolch, sind reich ciseliert und vergoldet. Der Lanzenschaft ist mit Riemen (befestigt durch vergoldete Nägel) umschnürt, unter der Klinge hängt eine rote Quaste.

Der Hut ist ohne Parallele bei Tizian, der, wenn er ausnahmsweise Bildnissen eine Kopfbedeckung giebt, das Barett vorzieht. Um die Zeit unseres Gemäldes wurden solche Hüte wieder Mode, mehr oder weniger hoch, gesteift, oben meist abgerundet. Die gerollte Krämpe hat ganz das Aussehen eines Wulstes oder Rundpolsters, verziert mit goldgesäumten Schlitzen, gleichsam eines zusammengeschrumpften *balzo*, wie sie früher bei beiden Geschlechtern in Italien beliebt waren; sie vertritt hier die Stelle des reichverzierten Hutbandes oder Schleiers. Cesare Vecelli vergleicht den balzo mit einem Kranz oder Diadem.[2]) An der rechten Seite ist eine Agraffe befestigt, bekrönt von einem Juwelenzierat (?), den zwei vergoldete Knabenfigürchen (von Silber?) flankieren. Aus dem Busch von rotgefärbten Straufsenfedern steigt ein weifser Reiherschopf auf. Diese Hutform ist nicht gewöhnlich; Wendelin Boeheim ist geneigt, sie für neapolitanisch-kalabresisch zu halten.

Die wenig über die Mitte der Oberschenkel reichenden Hosen sind geschlitzt; die Strümpfe von rotem Tricot, die Schuhe, vorn stumpf und sackartig abgerundet, sind ebenfalls geschlitzt und gezaddelt.

Auch die in allen Teilen und Zieraten des Anzugs durchgeführte rote Farbe weist vielleicht auf hohen Stand hin. Eine Ordonnanz Heinrichs II von 1549 gestattet nur Prinzen und Prinzessinnen den roten Anzug.[3])

Die übliche schneeweifse schmale Krause (*lattuga*) trennt den braunbärtigen Kopf (den einzigen kräftig dunklen Punkt in dem Gemälde) von dem goldschimmernden Rot der Panzerjacke.

Der Wiese ist ein Blumenflor, blaue und weifse Anemonen, entsprossen, zwischen ihnen steht Amor. Mit (sehr rudimentären) Fittigen ist er herbeigeeilt, hat den Köcher ins Gras geworfen und den Bogen an einen Stein gelehnt. Er macht sich nun mit dem gewaltigen Helm zu schaffen. Das rotgefiederte Untier mit dem goldgelben Kopf und der roten Zunge scheint ihn zu reizen.

Cythereens Söhnchen bringt ein dichterisches und zugleich friedliches Element in die Erscheinung des Ritters. Die Verfasser von Tizians Leben erinnern hier an den Vers Aretinos auf Herzog Albas Porträt:

> La effigie adoranda della pace,
> L' imagine tremendo della guerra.

Dem Flügelknäblein tritt als Pendant gegenüber Tizians prächtigstes Hundeporträt, ganz silberweifs, nur mit gelbem Behang und Flecken über den Augen. Halb schmeichlerisch, halb besorgt umkreist er dicht am Knie seinen Herrn. Sonst unbedingter Kinderfreund ist ihm doch der kleine Schelm an dem Helm da verdächtig. Aber ihm ahnt, dass pflichtgemäfse Einsprache hier nicht angebracht wäre.

---

[1]) Cesare Vecellio, Abiti No. 133 u. 134, beschreibt soldatische Kostüme, mit dem Colletto von Leder über dem Wams. Die Bravi trugen darunter giubboni di tela di Fiandra, con maniche del giacco di maglia.

[2]) Derselbe No. 46, 77 Un balzo fatto a modo di una ghirlanda tonda . . . a guisa di diadema.

[3]) J. Quicherat, Histoire du costume en France. 1875. p. 380.

Gewifs hat eine umständliche Beratung dieses Programms zwischen Maler und Besteller stattgefunden. Das Selbstgefühl des Mannes sollte darin in mannigfaltiger Weise, als Soldat, Sportmann, Fürst und Freund der Frauen und der Dichtung, zum Ausdruck kommen. Die der römischen Lorica nachgebildeten Zaddeln geben der Tracht sogar etwas phantastisches. Der poetische Wert des Gemäldes liegt in der freien Verschmelzung so verschiedener Züge, in der Entrückung der Figur aus ihrer Umgebung in die Einsamkeit der Natur, während doch die Phantasie jene Umgebung zu ergänzen trachtet.

Die Landschaft weicht von den bei Tizian gewohnten in ihrem geologischen und farbigen Wesen ab. Statt tiefblauer Dolomitklippen, rötlichem Abendhimmel mit dunkeln Wolkenstreifen, hinter dichten warmen Massen von Wald und Wiese im Mittelgrund, statt dieser südöstlichen Alpenscenerie erblickt man hier eine weite farblose Fernsicht im Charakter des mittleren Apennin. Hinter einer mit einzelnen Bäumen besetzten Haide in bräunlich dunkelgrünem Ton, eine bleiche Tiefebene und dann eine Bergkette, ansetzend mit der schweren steilen Kalksteinfirste zur Rechten, an deren Saum sich eine Stadt ausbreitet. Die Ebene scheint durchtost von einem Sturm. Der Ritter wollte sich wahrscheinlich in der bergigen Umgebung seiner Heimat sehen.

Trotz der unbeschränkten Herrschaft einer so vordringlichen Farbe wie das reine Rot des Kostüms hat der Maler eine vornehm-feine Harmonie erreicht. Er hat dieses Rot übrigens einigermafsen abgetönt (auch durch das Gold, dessen Mischung mit dem Rot im Auge einen Stich in Orange ergiebt, nur der Hut hat einen Purpurton), und mit dem aus der Entfernung zu zartem Hellblau verschmelzenden Gesamtton des Himmels gestimmt. Bei hohem Sonnenstand hat den Himmel eine dünne, in weifsen Lichtern schimmernde Wolkendecke verschleiert, mit Ansätzen grauer schwerer Wolken, die als Kappe über dem Gipfel zur Rechten stehen. Nur über dem Horizont, in Schulterhöhe, öffnet sich ein weiter See von Himmelblau. Der hellschimmernde Grat jenes mächtigen Berges erhält einen Widerschein in der weifsen Schaumlinie eines Wehrs, das auf ein die Ebene durchströmendes Flüsschen aufmerksam macht, und in dem Weifs des Hundes.

Die Malführung ist breit, kühn, pastos. Nach Hausers trefflicher Restauration gewährt die Leinwand den köstlichen Anblick des siebzigjährigen Meisters inmitten seiner feurigen Arbeit, die ganz aus einem Wurf ist. In den schweren Schatten des Kinderleibchens, im Inkarnat des Antlitzes, in der Verwendung der als Schraffierung offengelassenen braunen Untermalung für Halbtöne und Schatten erkennt man die beginnende Manier des Alters. Die Verbindung gelber Töne mit schwärzlichen Schatten und hellen Glanzlichtern giebt dem Kopf etwas bronzenes.

Wer aber lieferte das Urbild dieses Kopfes?

Tizian war um die Mitte des Jahrhunderts (das ist nach allgemeiner Annahme die Zeit unseres Gemäldes) ein vielumworbener Mann bei den Gekrönten und Grofsen, nicht blofs Italiens. Der Verfasser ist wohl nicht der einzige, der sie auf das Bild durchprobiert hat, diese Gonzaga, Este, Farnese *e tutti quanti*. Aber nur einer konnte ernstlich in Versuchung führen: der Herzog Guidobaldo II von Urbino, ein Name von gutem Klang bei Freunden der Majolikawaare. Er war einer der wärmsten und freigebigsten Gönner des Meisters, der ihn bei einem Besuch in Venedig aufgenommen hatte. Aretino schildert den Eindruck, den die Ausstellung im März 1545 auf die Venetianer machte, in einem Schreiben an den Herzog nach Vicenza.[1]) Es giebt

[1]) Il terzo libro delle lettere di M. Pietro Aretino. Parigi 1609. 114f.

in beredten Wendungen die verblüffende Lebendigkeit der Erscheinung wieder, ist aber nichts weniger als ein Signalement. Das Jahr würde zur Not passen, auch die Medaille des Bartolomeo Campi sieht verlockend aus. Doch ist hier und in allen sonst bekannten Bildnissen ein Zug mehr oder weniger bestimmt, der im Casseler Kopf ganz fehlt: die Prominenz des Augapfels. Es ist undenkbar, dass Tizian, selbst wenn er das Bildnis in Abwesenheit malte, diesen Zug gänzlich ausgelassen haben sollte. Auch würden gewiss von dem prächtigen und einnehmenden Bildnis Kopien begehrt und vergeben worden sein, wie von dem seines Vaters Francesco Maria (in den Uffizien), aber von solchen ist in und aufserhalb der urbinatischen Lande nichts gesehen worden. Das Bildnis war aber bis zum Ende der Rovere in Urbino und steht noch im florentinischen Inventar der Erbschaft; von da ab ist es verschollen.[1])

GIOVAN FRANCESCO ACQUAVIVA
HERZOG VON ATRI

Wenn nun eine neue Vermutung über die rätselhafte Person geäufsert werden soll, so muss ich im voraus bekennen, dass mir die Stellung eines ikonographischen Zeugen nicht geglückt ist. Die Begründung stützt sich hauptsächlich auf die alte, bisher völlig unbeachtete Nachricht Aretinos von einem bedeutenden Bildnis Tizians und dessen fast genaue Gleichzeitigkeit mit der nach inneren Gründen datirten Entstehung unsres Bildes, das sogar eine längst bemerkte Lücke in Tizians Gemäldefolge ausfüllen würde.

Auf das Fehlen aller Notizen vor 1732 über das grofse, auffallende und durch Aufschrift beglaubigte Werk wurde schon hingewiesen. Wie konnte aber ein solcher Tizian durch anderthalb Jahrhunderte in Italien versteckt bleiben? Dort wo aufser den Enthusiasten und Notizensammlern allezeit fürstliche Agenten des In- und Auslandes auf seine Werke Jagd machten. Es sieht aus als wäre es früh ins Ausland gewandert, vielleicht weil es einen Ausländer darstellte, dann in Familienbesitz vererbt worden und verborgen geblieben, bis es nach 180 Jahren der Hammer des Auktionators der Öffentlichkeit übergab. Dazu würde auch ein fremdartiges, freies, phantastisches Etwas in Kostüm und Inscenierung stimmen, wie es bei Tizians Bildnissen einheimischer *principi* und *principotti* sonst nicht vorkommt.

Nun aber taucht das Gemälde ja zuerst in Paris auf, im Palais eines Edelmannes von altem Hause. Sollte es nicht von jeher dort gesteckt haben? Vielleicht gar für eine Person vom Hof der Valois gemalt sein?

In Tizians Leben fehlt es nicht an französischen Beziehungen. Es ist nicht bekannt, auf welche Veranlassung sein Bildnis Franz I entstanden ist, dem eine ihm gelieferte Medaille zu Grunde gelegen hat; ein Kopf von freiem, grofsen Wesen, ganz im Geist des ritterlichen Monarchen, den der Maler doch nie gesehen hatte. In Urbino sah man denselben König in jungen Jahren, und den Kardinal von Lothringen, Karl von Guise. Diese Beziehungen waren vermittelt durch Peter Aretino. Er war vor seiner Niederlassung in Venedig Gesellschafter des tapferen Haudegens Giovanni von Medici gewesen, der in Diensten Franz I stand; er hat seine augenscheinlich echte Verehrung dieses Königs öfters in Briefen und Komödien bezeigt.[2])

---

[1]) Ein alter Stich nach Tizian zeigt den Herzog in allegorischer Umgebung.

[2]) Schon 1524 hatte er von Franz I die goldene Kette bekommen, »das erste Ehrenzeichen das er öffentlich als Beweis seines Ansehens bei den Grofsen tragen konnte«, Bouter-

Die Liste der Adressaten seiner Briefe enthält aufser den königlichen Personen auch die Namen der italienischen Parteigänger Frankreichs, der erlauchtesten und dunkelsten, und der aus Benvenuto Cellinis Leben bekannten Flüchtlinge und Gäste am Hof der Valois. Zu jenen gehörte Ruperto Strozzi, dessen Töchterchen Tizian im Jahre 1542 zu Venedig gemalt hat; es ist das liebliche Bild des Berliner Museums.

Unter diesen *fuorusciti* nun dürfte unser roter Edelmann zu suchen sein. Es ist nach meiner Hypothese der im Anfang der fünfziger Jahre in Venedig auftretende *Giovan Francesco Acquaviva*, Herzog von Atri, der Spross eines der mächtigsten und ältesten Häuser des neapolitanischen hohen Adels. Das Haus rühmt sich, der Römischen Kirche sechs Kardinäle und dem Jesuitenorden den General Claudius gegeben zu haben; das Lexikon Mazzucchellis weist eine Reihe Schriftsteller dieses Namens auf. [1])

Das Drama seines Lebens, das ganz die geschichtlichen Wechselfälle spiegelt, deren Spielball es war, beginnt ein Vierteljahrhundert vor jenem Besuch in der Lagunenstadt. Ein französisches Heer war unter Lautrec im Reich eingebrochen. Der Vicekönig Hugo de Moncada stellte den Baronen anheim, vom Widerstand gegen den mächtigen Feind innerhalb ihrer Territorien abzusehen; freilich eine Versuchung für die von altangiovinischer Gesinnung ihre wahren Neigungen zu verraten. Aber Moncada fiel beim Entsatz Neapels gegen die Belagerungsflotte Andrea Dorias, und sein Nachfolger Philibert von Châlons, Prinz von Oranien, als Heerführer schon genannt beim *sacco di Roma,* und bald hernach bei der Belagerung von Florenz, erkannte das Versprechen Hugos nicht an. Nachdem Lautrecs Heer aufgerieben war, begann Oranien, nach der Methode der kaiserlichen Machthaber, die Gelegenheit zur Beseitigung unsicherer Vasallen und Einziehung grofser Herrschaften nach Kräften auszunutzen. Unter denen, die ihr Haupt damals nur durch die Flucht vom Block retteten, waren Giovanni Caracciolo, Prinz von Melfi, Gio. Bernardino Sanseverino, Herzog von Somma, und Julio Antonio Acquaviva, Graf von Conversano, Herzog von Atri. Sein Erstgeborner ist unser Gio. Francesco, damals ein Knabe; er folgte ihm nach Frankreich. Franz I hat diesen Flüchtlingen Herrschaften, Kommandos und Orden gegeben, er hätte ihnen gern ihr Vaterland ersetzt. Die italienische Kolonie, bei der die Eingeladenen und Berufenen, die Künstler und Schriftsteller, abgesehen von den Abenteurern, nicht den kleinsten Teil bildeten, stieg neun Jahre später, nach der Einsetzung des Cosimo von Medici als Grofsherzog, sehr im Ansehen, als sich zu den mailändisch-neapolitanischen noch die florentinischen Verbannten gesellten, an ihrer Spitze die Strozzi, die Frankreich den Marschall Pietro, den Erstürmer von Calais, und den Admiral Leone gaben. Der König war ein Verehrer italienischer Dichtung und Kunst: die *virtuosi*, schrieb Aretino an Serlio (1545), welche seine hochherzige Natur einem Magnet gleich aus Italien nach Frankreich zog, verkehren mit ihm so ungezwungen, dass sie seine Kameraden, nicht Diener scheinen. Ihr Einfluss machte sich unter Heinrich II und Katharina auch in der Politik bemerklich. Im Jahre 1558, berichtet der Venezianer Soranzo, waren in Paris sechzehn Italiener Ritter des S. Michaelordens, der damals siebzig Mitglieder zählte. Sie haben keinen kleinen Anteil an der Wiederaufnahme der italienischen Unternehmungen, deren Aussichten sie im günstigsten Lichte schilderten. Der Kaiser war von allen Seiten bedrängt, seine Kräfte waren durch chronische Leiden gebrochen, sein Stern im Erbleichen. Diese Italiener fanden

---

wek II, 205. Eine schöne Stelle über den König im Brief an Franc. Rucellai Nov. 1545. Lettere III, 239. La Cortigiana, Atto III, 8 p. 87.

[1]) Vincenzo Bindi, Gli Acquaviva letterati, notizie biografiche. Napoli 1881.

ihre Hauptstütze, gegen den Konnetable von Montmorency, an den Guise; Franz von Guise war mit Anna, Tochter des Herzogs Herkules von Ferrara vermählt; der Kardinal Hippolyt von Este war das Haupt der französischen Partei in Italien.

Im Jahre 1551 gaben die Farnesischen Händel den Vorwand, die Fahnen Frankreichs noch einmal in Italien zu entfalten. Ein eifriger Schürer des Brandes war erstanden in dem Fürsten von Salerno, Ferrante Sanseverino, der von dem Vicekönig Toledo verfolgt, Neapel verlassen und im April 1552 vor dem venezianischen Senat seine Lossagung vom Kaiser förmlich gerechtfertigt hatte.[1]) Diese Neapolitaner rieten von Nordosten in die Abruzzen einzufallen, einige Plätze zu besetzen und Apulien aufzurühren; sie zählten auf die herrschende Erbitterung der Bevölkerung über das harte und blutige Regiment D. Pedros. Die Führung war dem Herzog von Somma bestimmt.

Da der friedliebende Herzog von Ferrara die Neutralität seines Staates gewahrt sehen wollte, so wurde ein Kongress auf venezianischem Gebiet beschlossen. Im Juli 1552 trat diese Diät oder Konsulta der französischen Parteigänger in Chioggia zusammen. So kam es, dass damals eine grofse Zahl italienischer Verbannter in Venedig erschien. Im Juni treffen Bernardo Tasso, der Sekretär Salernos, und Somma ein, den Aretino in einem schwungvollen Sonett begrüfste.[2]) Unter ihnen erblickt man denn auch unseren Herzog, den Schicksalgenossen Sommas, mit dem er oft zusammen genannt wird. Doch dürfte er schon früher nach Venedig gekommen sein, wohin ihn nicht blofs die Politik lockte. Dort wird er sich auch den Anzug auf dem Casseler Bilde bestellt haben, der der Lage und dem klugen Gebrauch italienischer Edlen gemäfs, den Zwecken der Sicherheit und der Pracht gleich trefflich diente.

Nach langen Jahren sieht er sich zum ersten Male wieder auf vaterländischer Erde, er setzt sich vor, nun das italienische Leben von seiner gehaltvoll erfreulichsten Seite recht zu geniefsen, und er findet den besten Führer in Aretino, dem langjährigen Freund seines Vaters. Keiner konnte ihn besser in die Kreise der Künstler und Poeten hineinbringen. Wenigen aber hat er auch die Honneurs der Inselstadt mit besserer Laune gemacht. Er erkannte in dem einnehmenden jungen Manne das Ebenbild seines Vaters. »Wer euch sieht, erblickt ihn, wer euch betrachtet, versteht ihn, wer mit euch spricht, hat den Schlüssel für ihn. Es sind seine Manieren, seine Grofsartigkeiten, seine Liebenswürdigkeit im Lächeln, in den Gebärden, im Herzen.« Besonders betont der Brief den gütigen, umgänglichen, sanften Zug seines Wesens. Der Vater, ein milder, wohlwollender Herr, war Aretinos Stütze am französischen Hof gewesen (*sempre amommi e beneficommi*). Als der Kaiser Messer Pietro nach dem unglücklichen Feldzug in der Provence (1536) zweihundert Dukaten Provision zahlen liefs, »um seine Thaten der Unsterblichkeit zu empfehlen«, d. h. um dem Misserfolg vor der Welt ein Mäntelchen umzuhängen (*honestamente coperta*), war es Acquaviva, der den Konnetable in Gegenwart Luigi Alamannis auf die Nützlichkeit dieser Feder aufmerksam machte. Montmorency erklärte sich auch bereit, dem als nicht zu unterschätzendes Imponderabile in der hohen Politik geltenden Göttlichen vierhundert Scudi Pension zu verschaffen, er brauche nur von des Kaisers und Königs Siegen wahrheitgemäfs (*secondo gli meriti*) zu schreiben.[3]) Diese Freund-

---

[1]) Aretino hatte Tizian im Jahre 1541 gebeten, bei seiner Reise zum Kaiser, ein Bildnis Ferrantes zu skizzieren. Lettere II, 222.

[2]) Somma, è titol conforme al Duce etc. Lettere VI, 87f.

[3]) Lettere scritte all' Aretino da molti signori I, 222. 17. Mai 1537. Lettere dell' Aretino I, 111.

schaft Atris stammte wohl aus jenen Tagen, wo der Herzog als bedrängter Flüchtling in Venedig erschienen war.[1])

Der Herzog versammelte um sich aufser den Standes- und Parteigenossen auch die *virtuosi* aller Fächer. »Seine königlichen Gemächer sind stets geöffnet zum Empfang der Elite der Gelehrsamkeit und der Waffen, und zwar kommen sie in solcher Zahl, dass man ihn lieber König als Herzog begrüfsen möchte.« Er folgte hierin der Überlieferung seines Hauses. Sein Grofsvater Andrea Matteo, ein grofser Freund der *letterati*, hatte in seinem Palast zu Neapel eine Offizin angelegt, in der Sannazaros Gedicht *De partu virginis* 1526 gedruckt worden ist.[2])

Unter diesen Gästen waren auch die 'Dichter und Geschichtschreiber', sogar Namen, die noch in der Litteraturgeschichte ihr Plätzchen behauptet haben, z. B. der florentinische Historiograph und Liviusübersetzer Jacopo Nardi, dessen Komödie *L'Amicizia* einst vor der Signoria von Florenz mit gesungenen Stanzen aufgeführt worden war. Er galt als Erfinder der *versi sciolti* im Drama. Ferner Antonio Brucciolo, einst der Mitverschworene Alamannis gegen das Leben des Kardinal Julio von Medici (1522). Er hatte kürzlich Noten zum Canzoniere des Petrarca herausgegeben (1548), und beklagte sich, dass sie in der Lyoner Ausgabe (1550) auf den Namen Bembos übergegangen seien. Das Wort aber führte gewöhnlich der dicke Antonio Francesco Doni, ebenso gesucht als unerschöpflicher *causeur*, wie gefürchtet wegen seines ätzenden Spottes. Er war damals noch ein Verehrer des Aretiners (er unterzeichnete sich *Il Doni dell' Aretino*), später dessen Todfeind, der in der Schrift *Il Terremoto* sein Todesjahr mit dem Instinkt des Hasses richtig prophezeit hat. Der Vielschreiber überreichte seine typographisch wie xylographisch von Marcolini mit unverdienter Eleganz ausgestatteten Schriften. *I Marmi* waren eben erschienen; die Kunstlehrschrift *Il Disegno* hatte er Diego de Mendoza widmen dürfen (1549); Dedikationen an den Amphitryo wurden in Aussicht gestellt. Francesco Sansovino, der Sohn des Messer Jacopo, wird noch heute genannt wegen seiner Sammlung italienischer Satiren. Der bescheidene und gelehrte Hortensio Tranquilio. Die Geschenke des Herzogs an Aretino geben einen Mafsstab der hier waltenden Gebelaune; er hat nicht vergessen sie zu verzeichnen: eine goldene Halskette für seine Tochter Adria, einen vergoldeten Becher für die Tafel, karmesinroten Sammetstoff für einen Rock, Armbänder von besonders schöner Arbeit aus feinem Gold. Ringe sollten aus Paris nachfolgen. Kein Wunder, dass man ihn bald das *incomparabil refugio dei superiori intelletti* nannte. »Warum werden keine Könige und Kaiser euresgleichen geboren?« ruft Aretino.

Zu den Intimsten des Aretinoschen Kreises gehörte ein neu aufgehendes Gestirn, Alessandro Vittoria, der Schüler seines Gevatters Jacopo Sansovino, mit dem der junge Bildhauer aber seit drei Jahren verfeindet war. Damals war er besonders als Medailleur gesucht, seine Hauptstücke fallen in diese Zeit: Aretino selbst, dessen Geliebte Catarina Sandella und beider Tochter Adria; Catarina Chieregata, Tochter des Grafen Marcantonio da Thiene; Madonna Liomparda. Aretino schickt ihn im November 1552 nach Vicenza, die Lucietta Saracino aufzunehmen. Vittoria hatte

---

[1]) Aretino hatte Verbindungen mit dem alten, devoten und hülfreichen Messer Pietro Rota dai Zuccari, dem Zuckergrofshändler. In den Ragionamenti con le carte p. 154 (1579) heifst es von dessen Sohn, 'da cui real cortesia tanto e tanto si prevalse il real Duca d'Atri.' Dieser Simon Rota wurde von Franz I zum Ritter gemacht, wohl auf die dankbare Empfehlung Atris. Lettere dell' Aretino I, 282.

[2]) Mazzucchelli, Gli scrittori d' Italia. Brescia 1783. I, 118 ff.

bereits den Prinzen Philipp von Spanien, den Prinzen [Emanuel Philibert] von Piemont und 'Massimiano'[1]) aufgenommen. Auch unseren Herzog hat er damals modelliert, ob als Thonbüste oder Medaillenrelief, ist nicht deutlich. Mit welchem Erfolg, sagt ein Brief Aretinos: »Wer noch zweifelt, dass er, ein Zögling des Phidias Sansovino im Stil, auch im Erfolg seinem grofsen Lehrmeister nahekomme, der betrachte die Hoheit, welche Züge und Stirn des trefflichen Herzogs von Atri verklärt.«[2])

Dass er nun auch bei Tizian eingeführt wurde, verraten zwei Briefe Aretinos an ihn und seine Frau vom August und Dezember 1552. »Ich würde es für eine göttliche Gunst achten, wenn ich euch mit der Feder abschildern könnte, so wie euch mit dem Pinsel Tizian geschildert hat. Denn die Lebensfülle, die ihr in seinen Farben athmet, würde auch in meiner Tinte zu spüren sein.«[3]) D. h. wohl, er möchte das Porträt mit einem Sonett begleiten, wie er pflegte. Solche Sonette auf Tizianbildnisse hat er des öftern in die Briefausgabe, dieses Archiv seiner Eitelkeit, eingeschaltet. Und im anderen Brief an die Herzogin: »Wenn die Hoheiten der Fürsten ihn in Förderung der Gelehrten und Gutgesinnten nachahmen wollten, so würde sich ihnen Apollo mit Leib und Seele ergeben, samt allen die malen und meifseln, sowie sich ihm jener Tizian ergeben hat, der die Toten auferweckt.«[4])

Wenn die Medaille oder Büste Vittorias sich noch wiederfinden sollte, so würde man auch über die Ähnlichkeit unseres Bildnisses urteilen können; für jetzt lässt sich nur soviel sagen, dass Auffassung und Aufzug ganz zu der Lage des jungen Mannes passen. Es ist etwas darin von der Prätendenten so natürlichen Betonung äufserer Zeichen ihrer Ansprüche. Die ungewöhnliche Aufnahme in ganzer Figur, die Stellung mit der Lanze, hier dem Zeichen der Würde[5]) in der Rechten (geradeso wie in der Bronzestatue des Kaisers von Leone Leoni zu Madrid)[6]), das durchgeführte vornehme goldschimmernde Rot, der grofse Helm mit dem fauchenden Drachen, die Panzerjacke mit Kettenärmeln, Schwert und Dolch: in dem allen kann man Anspielungen erkennen auf das bevorstehende Unternehmen zur Wiedergewinnung des väterlichen Herzogtums.

Nach den Erzählungen Aretinos von des ehrgeizigen Neapolitaners *magnificenze* versteht man auch, weshalb der alte Maestro für einen Besucher, bei dem der Dukatenbeutel soviel lockerer geschnürt war als bei Spaniern oder gar Venezianern, alle Register seiner Bildniskunst aufzog. Denn bei ihm war es (wie sein wahrheitliebender Freund gelegentlich zu verraten nicht verfehlt) eine sehr seltene Ausnahme, wenn

---

[1]) Der König von Böhmen, später Kaiser Maximilian II, den er, wie die anderen Fürstlichkeiten, in Augsburg modelliert haben wird. In einem Schreiben an seinen Gesandten in Venedig vom 18. Dezember 1568 erkundigt sich der Kaiser nach Vittoria, er scheint ihn vergessen zu haben. Jahrb. der kunsthist. Samml. d. A. H. Kaiserhauses XIII, S. XLIII, N. 880.

[2]) La maestà che glorifica l' aria, e la fronte del Duca ottimo d' Atri, et magnanimo. A Madonna Lucietta Saracino. Nov. 1552.

[3]) Terrei per sommo fauore, et diuino, se vi potessi ritrar' con la penna, nel modo che hàuui ritratto con il pennello Titiano; Imperò che la viuacità, cō che respirate nel suo colore; hauria sentimento anco nel mio inchiostro. Di Agosto 1552. Lettere VI, 89 v.

[4]) Ma se l' altezze de i Principi, in giouar' a dotti, et ai buoni imitassero lo sposo vostro magnanimo: . . . se gli darebbe in preda Apollo; con qualunque dipinge e scolpisce, nella guisa che se gli è dato quel Titiano, che resuscita i morti in lo stile. Di Decembre VI, 116.

[5]) Wendelin Boeheim, Handbuch der Waffenkunde S. 319.

[6]) In Tizians Reiterporträt ebenda hält er sie eingelegt, als Heerführer.

er sich einmal um Gotteswillen Mühe gab. »Er zieht seine Reichtümer aus der Bildniskunst, und nur durch ungemessenen Lohn lässt er sich zur Arbeit bewegen«, bemerkt Aretino bei Gelegenheit solcher Ausnahmefälle.[1])

Nach dem Datum des ersten Briefes muss die Aufnahme spätestens in das erste Halbjahr 1552 fallen, jedenfalls aber in das Jahr nach seiner Rückkehr aus Augsburg.[2]) Gerade an diesem Zeitpunkt nun haben die Biographen eine leere Stelle in Tizians Schaffensthätigkeit bemerkt. Crowe und Cavalcaselle fanden von August 1551 bis Mitte 1552 nur Nachrichten von Gelagen und Delikatessen, als sei die Zeit gekommen für den 74jährigen, wo nur noch solche Tröstungen des trüben Alters für ihn Reiz hatten. Indes da Augenblicke der Ermattung und Arbeitunlust bei ihm sonst stets kurz und selten kamen, so werde man diese Lücke doch wohl auf Rechnung einer Nachlässigkeit der Geschichtschreiber setzen müssen.[3]) In dieses Vacuum tritt nun das Casseler Gemälde, das dieselben Kenner aus Stilgründen in die Zeit von 1549—50 versetzten.

Erinnert man sich dieser vorhergegangenen Augsburger Tage, so fällt doch ein satirischer Schimmer auf das Bild. Wir sehen den alten Herrn, noch warm von der kaiserlichen Gnadensonne, überhäuft mit Präsenten, Pensionen, erteilten und zu erhoffenden Aufträgen, plötzlich im Kreise der Emigranten, die unter Heinrich Valois Ägide dem vielbedrängten Monarchen eine Invasion in sein Reich Neapel brauten. Vielleicht war während der Sitzungen im Atelier des Biri grande ein Hauptgespräch der Überfall Moriz von Sachsens in Innsbruck.[4]) Vielleicht mochte er sich erinnern (nach der Alterstugend der *diffidenzia*, die ihm der bayerische Agent Stoppio zuschreibt),[5]) dass der Goldstrom der spanischen Huld auf dem Wege durch die Mailänder Kanzlei in der Regel zu versiegen pflegte. Abgespannt durch die nicht immer kurzweiligen Gesichter feister deutscher und griesgrämiger hispanischer Vasallen, widmete er sich mit um so besserem Humor dem humanen, munteren, gutherzigen Neapolitaner, der ihm ganz freie Hand liefs zu einer keineswegs ceremoniösen Darstellung. Verdrossen über die Suspension von seinem Amt der Sanseria, die wegen der langen Abwesenheit über ihn verhängt worden, wollte er zeigen, was für Patrone ihm sein guter Stern bescheere und wieviel er für sie übrig habe. —

Der kleine Kupido steht gewiss nicht als blofser Zierat da. Man darf aber auch nicht an die Schönen Venedigs denken, verleitet durch die Freundschaft Aretinos (der übrigens des Signor Francesco *candore* und *innocentia* bemerkte), sondern an die junge Herzogin, die er in Paris zurückgelassen hatte. Es war die schöne und reiche Susanna, auch eine Neapolitanerin aus altem edlen Hause; die einzige Tochter des Fürsten von Melfi (des Schicksalsgenossen des alten Herzogs von Atri), der am 29. August 1550 zu

---

[1]) Lettere III, 161. É difficile a credere, ch' egli, che solo il pregio smisurato il move a operare, habbia speso cotanto in tor' l'essempio della faccia di voi (an M. A. Morosini). Vergl. 363 Ritrahe i thesori del suo fare de i ritratti.

[2]) Man nimmt an, dass er bis zur Abreise Karl V in Augsburg geblieben sei und diesen auf dem Wege nach Innsbruck eine Strecke begleitet habe. Aber der Kaiser ist erst am 23. Oktober 1551 aufgebrochen, und Tizian war bereits im August in Venedig.

[3]) Crowe und Cavalcaselle, Titian II, 215 f.

[4]) In den Briefen des französischen Gesandten Odet de Selve, dessen Palast ein Sammelpunkt dieser neapolitanischen fuorusciti war, findet sich eine anschauliche Beschreibung der Flucht des Kaisers (April und Mai 1552).

[5]) J. Stockbauer, Die Kunstbestrebungen am bayer. Hofe, in den Quellenschriften S. 92. Chi e la istessa avarizia e diffidenzia (1567).

Susa gestorben war. Als ihr Gemahl die Reise nach Italien antrat, war sie wenig länger als ein Jahr mit ihm vermählt, seit dem Oktober 1550.

Giovanni Caracciolo, einst Grofsseneschal des Reiches, Herzog von Venosa, war ein Nachkomme des mächtigen Günstlings des Ladislaus und der Johanna von Aragonien. Schon dieser erste Herzog von Melfi war mit einer Giovanna Acquaviva vermählt gewesen. Obschon von Haus aus französisch gesinnt, und auf dieser Seite kämpfend in der Schlacht bei Ravenna (1512), hatte er bei jenem Einfall Lautrecs (1528) sein Schloss mannhaft gehalten, dann aber, beim Sturm mit den Seinen gefangen, sich bereden lassen, in Franz I Dienste überzutreten.[1]) Der König fand, dass er unter seinen Italienern der beste Soldat sei, er machte ihn zum Marschall von Frankreich[2]) und Kommandanten in Piemont. Auch Margarethe von Valois schätzte ihn und seine Unterhaltung.

Es giebt einen merkwürdigen Brief Aretinos an Susanna Caracciolo aus der Zeit des Besuches ihres Mannes in der Lagunenstadt; von seinem Auftreten und Wesen giebt er ein ausführliches Bild.[3]) Er konnte sich auch als alten Klienten ihres Vaters einführen. Die junge Frau hatte ihr erstes Söhnchen verloren, aber Hoffnung auf einen neuen Leibeserben war bereits vorhanden. Er malt ihr sehr anschaulich die Erfolge Francescos in Venedig. Wie die ausweichende Menge auf ihn deutet, in seiner Gegenwart sich spiegelt, glücklich wird durch eine Gebärde, bezaubert ist von seinen Manieren; wie die Gelehrten ihm Bücher widmen, Künstler ihn auf Leinwand und in Medaillen verewigen. Die Mittel dazu verdankte er, beiläufig, ihrer schönen Mitgift (*il fasto della dote*). Ihm fällt ein, dass der einsamen Frau bei der Erzählung solcher Triumphe in der üppigsten Stadt Italiens etwas unheimlich zu Mut werden könne, und er versichert: »Der Übermut, der in der Jugend die Ordnungen der Natur durch seine Wallungen verwirrt, hat über ihn keine Gewalt; die Mägde der Venus machen freilich die Augen nicht zu, aber er kennt nur seine Herzogin Susanna und meidet die anderen.«

Man sieht, an welche Adresse der Liebesgott gerichtet ist. Er bedeutet die den Helden auf diesem politischen Abenteuer begleitenden Gedanken an seine Penelope. Ihm ist das kriegerische Gepränge wie die ganze Reise ein Dorn im Auge, besonders der böse Drachenhelm. Er ahnt, dass dies martialische Prachtstück demnächst den höfischen Hut verdrängen werde. Er strengt sich an ihn emporzustofsen, herabzuwerfen, um ihn zu eskamotieren und den Abmarsch ins Feld zu verhindern.

Aus dem Feldzug und der geträumten Wiederherstellung ist damals nichts geworden; aber eine kleine Entschädigung war doch eben dieses Bild Tizians, eine dauerndere als der Weihrauch jener geistreichen Sophisten. Es war eine Wonne, dass der Künstler, der vor einigen Monaten an der Seite Karl V spazieren geritten war, der in der ganzen Welt genannte Kaiser- und Fürstenmaler, ihm eine Sitzung gewährt, für ihn sich soviel Mühe gegeben hatte wie für irgend einen jener Götter der Erde.

* * *

---

[1]) Weil der Kaiser mit dem Lösegeld zögerte, sagen die einen, im Glauben an die Nachhaltigkeit der französischen Erfolge die anderen. Nach den Memoiren des Kapitän Vieilleville, der ihm bei der Erstürmung das Leben rettete, durch dessen Überredungskunst.

[2]) Sein Bildnis in der Galerie der Marschälle von Frankreich in Versailles, N. 1339.

[3]) Lettere di P. Aretino VI, 115. A la duchessa d'Atri.

Da wir uns, verführt durch Tizian, 'der die Toten erweckt', einmal so weit mit dem Manne eingelassen haben, mögen auch noch ein paar Worte über seinen und seiner Linie Ausgang gestattet sein.

Das Unternehmen gegen Neapel war an der ablehnenden Haltung Venedigs gescheitert, doch aber nur vertagt worden. Als im Januar 1553 Almerigo Sanseverino im Namen des Herzogs von Salerno Heinrich II bat, ihm reinen Wein einzuschenken, »damit er nicht seine Freunde zu Grunde richte ohne Dienst seiner Majestät«, waren die bündigsten Zusicherungen gegeben worden. In der That ist der Feldzug fünf Jahre später, also nach des Kaisers Abdankung, zur Ausführung gekommen. Damals war es der alte Papst Paul IV aus dem neapeler Haus der Carafa, der mit aller Heftigkeit seiner achtzig Jahre die Kriegsfurie gegen den fremden Tyrannen schürte. Atris Freund Somma war der Agent des Kardinalnepoten in Paris. Der Papst verlangte den sofortigen Angriff auf Neapel, obwohl alle Sachkundigen, und der Heerführer Franz von Guise selbst, sich erst Mailands und Toskanas zu versichern rieten, sonst werde man, warnte er den Papst, das Schicksal Lautrecs noch einmal erleben. Im April überschritt das Heer die römische Grenze.

So betrat denn unser Herzog zum ersten Male wieder nach dreifsig Jahren den Boden der heimatlichen Abruzzen, empfing die Schlüssel einiger Grenzorte und sah sich in der Nachbarschaft seines altererbten Feudalsitzes. Die Stadt Atri liegt drei Meilen vom adriatischen Meer auf einem hohen Kegel, sie zählte damals wohl achttausend Einwohner. Man erwartete einen Aufstand; die Stadt sollte dann Acquaviva übergeben werden.[1])

Die Enttäuschung konnte nicht vollständiger sein. Nach der greuelvollen Erstürmung von Julia Nova belagerte Guise vergebens die Bergveste Civitela, zweiundzwanzig Tage lang, Dank dem hartnäckigen Widerstand der Einwohner. Als der Vicekönig Alba endlich heranrückte, fand er, dass er keine Schlacht zu wagen brauche, nur dem gänzlich entmutigten Feinde silberne Brücken zu bauen habe. Es war das Bündnis mit dem Türken, dem Schrecken dieser Küsten, was das Unternehmen der Bevölkerung verleidet hatte. Der Donner der (übrigens sehr altertümlichen) Kanonen Civitelas war das Grabgeläute dieser zweiundsechzigjährigen Abenteuer Frankreichs, von da an blieb die spanische Herrschaft in Süditalien unangefochten.

Der Herzog kehrte für immer nach Frankreich zurück und tröstete sich mit der Herrschaft Brie-Comte-Robert, dem S. Michaelsorden, dem Sitz im Staatsrat und anderen Gnadenerweisungen des Königs.

Im Frieden von Cateau-Cambrésis (1559) hat dieser seine italienischen Freunde völlig preisgegeben, wie dreifsig Jahre früher sein Vater zu Cambrai

Seitdem kümmerte sich niemand mehr um das Loos der Verbannten, und diese Gleichgültigkeit wurde durch die allgemeine Abneigung gegen die Glücksritter der dortigen italienischen Börsenwelt nicht vermindert. »Ich sah den Fürsten von Salerno, schreibt Brantôme, die Herzöge von Somma und Atri, den Grafen von Gajazzo, Julio Brancacci und unzählige andere an unserem Hofe, die jedermann mehr Mitleid als Neid einflöfsten und fast Hungers starben, wie der Prinz von Salerno,

---

[1]) Aus Pesaro wird am 1. Mai 1557 berichtet, That the Roman troops had joined the Duke of Somma and the Duke of Atri, to whom all these places had delivered their keys, and had agreed to give him the obedience of Atri, which was well guarded by Imperialists, and these offered to give him 3000 pioneers for the enterprise of Atri and Civitella. Calendar of State Papers, Foreign 1553—58, 301.

der nicht soviel hinterliefs, um sich begraben zu lassen. Wäre es nicht besser gewesen, sie hätten sich von Vaterland und Haus nicht gerührt, der Zeit angepasst und dem Willen des Geschicks?«

»Sie haben, heifst es in den Memoiren des Villars, nun längst gelernt auf Kosten ihres Bluts und ihrer Habe, wie grofs unser Leichtsinn ist. Was diese Waare wert sei, muss man erfragen bei den Fürsten von Salerno, Melfi, Somma und Atri und vielen anderen, die wir ihr Brot betteln sahen unter uns, weil sie Frankreich gedient hatten.« [1])

Unserem Herzog ist indes dieser letzte Kelch erspart geblieben, denn Brantôme selbst, sich berichtigend, sagt von ihm, dank seinem Schwiegervater *il fut bien, non pas tant qu'il meritoit.* Zwar die Hoffnung auf Dauer seines Stammes verschwand mit dem frühverstorbenen Söhnchen Josias, aber er hinterliefs zwei edle Töchter, von denen die eine ins Kloster ging, die zweite jedoch einer der Sterne des Hofs wurde und Veranlassung, dass der Name Datrye noch oft in den Memoiren des dritten und vierten Heinrich genannt wird. Anne d'Acquauiue (so unterzeichnet sie) war unter der Obhut der Königinmutter grofs geworden und erfreute sich deren besonderer Zuneigung. Sie galt für eine der liebenswürdigsten und geistreichsten Damen jener Tage. Trotz ihrer Erzieherin wurde sie, wenn Brantôme, freilich keinem unbedingt zuverlässigen Zeugen, zu trauen ist, »eine der tugendsamen, schönen, klugen, der besten und frömmsten am Hof, die sich durch ihre Güte und Sanftmut Liebe und Achtung erwarb.« Man erfährt, dass ein alter hugenottischer Edelmann, D'Ussac, Gouverneur von La Réole, ihr zu Gefallen katholisch wurde und seine Festung übergab.

Unter den italienischen Emporkömmlingen war ein Florentiner, Lodovico Ghiacetti, der, als er nach Paris kam, keine tausend Thaler wert war, aber durch die Gunst der Mediceerin, als Zollpächter, in kurzem zu einer Finanzgröfse emporstieg. Er bewarb sich um die Hand der Demoiselle Datrye; aber da wurde dem Messer Doganiere begreiflich gemacht, was es bedeute, die Augen zu einer Tochter des herzoglichen Hauses Acquaviva zu erheben. Um diesen Einwand zu beseitigen, erwarb er die Herrschaft Châteauvillain in Burgund für fast eine halbe Million, baute einen Palast in der Rue Vieille-du-Temple, bei der Kirche der Blancs-Manteaux, für 100 bis 120 000 livres, er kaufte endlich im Januar 1580 die Stelle eines *premier maître d'hôtel* des Königs für 20 000. Solch schwerem Geschütz ergab sich der Stolz der Acquaviva, und am 11. Februar desselben Jahres ward die Hochzeit gefeiert im Hôtel Clisson (dem jetzigen Nationalarchiv). Sie wurde verherrlicht durch das Erscheinen des Königs mit seiner würdigen Mutter und der Königin Louise nebst dem ganzen Hof. Seine Majestät hatte eine höchst schneidige (*brave*) Maskerade selbst erfunden; dergleichen gehörte ja zu den angelegentlichsten Regierungsgeschäften dieses gekrönten Toilettenkünstlers. Auch später beehrte er das Hôtel Châteauvillain oft durch seinen Besuch mit dem bekannten Gefolge, ein Beweis, dass es dort schön war.

Der Palast war wirklich eine der Sehenswürdigkeiten der Hauptstadt; unter seinen Schätzen waren auch viele Gemälde. Hier fand Brantôme das Bildnis des mütterlichen Grofsvaters der Gräfin, des alten Marschalls von Melfi, mit langem weifsem Bart; die Ähnlichkeit der Enkelin war unverkennbar. Hier dürfte auch Tizians Bildnis ihres im fünfzigsten Jahre verstorbenen Vaters einen Ehrenplatz besessen haben. Heinrich III hat es dann gewiss bemerkt, war er doch vor Jahren auf der Rückreise aus Polen in Venedig und in des Meisters Atelier gewesen, und Tizian hatte ihm erzählt von seinen Ehren bei dem alten Kaiser und bei Ferdinand von Österreich und Philipp

[1]) Mémoires de Villars. Collection Michaud X, 26.

von Spanien; und als der König nach dem Preise einiger Stücke fragte, hatte er sie ihm verehrt. — Leider hat uns die geschwätzige Chronik sonst nichts von jenen Gemälden verraten, Kenner gab es damals dort zu Lande kaum; nur von einem sehr freien Bilde erzählen die Memoiren des L'Etoile, einem Frauenbad, das auf gewisse, am Hof eingerissene Sitten anspielte, welche die Satire des Arthur Thomas, Sieur d'Embry, *L'Isle de l'Hermaphrodite* (1605) geifselt.

Nachdem der Graf im Jahre 1593 durch einen Offizier seines Schlosses das Leben verloren, zog die Witwe von Châteauvillain, das in dem Hugenottenkrieg mehrere Belagerungen überstanden hatte,[1]) nach Langres und widmete sich der Erziehung ihrer Kinder. Ihr Sohn Scipio trat nach dem Tode seines einzigen Erben in den geistlichen Stand und starb 1648 als Abt von St. Arnulph in Metz. Wir hören noch, dass Angelica d'Atri sich mit Claude d'Anglure, Baron von Bourlémont vermählte, auf den nun die Titel Atri d'Aragon und Melfi übergingen. Sie starb 1676. Und von da mag das Tiziansche Bildnis dann an das Haus De la Châtaigneraie gelangt sein, bis es in der Galerie des Landgrafen von Hessen-Cassel in die beste Gesellschaft kam, die sich ein altes Ölgemälde und Porträt eines von der Geschichte vergessenen neapolitanischen Herzogs und Exulanten wünschen kann.[2])

---

[1]) Zwei merkwürdige Briefe von ihr aus dieser Zeit besitzt die Bibliothèque nationale. Ms. fr. 3616, 3621.

[2]) Doch hat es noch einmal einen Ausflug nach Paris gemacht, als nach der französischen Besetzung des Kurstaats Denon die besten Stücke (251) der Casseler Galerie für das Musée Napoléon entführte (1807). Auffallenderweise und bezeichnend für den herrschenden Geschmack kam es dann aber nicht in diese »europäische Kunstkammer«, sondern unter die 21 Stücke, welche für die Galerien der Provinzialhauptstädte ausgesondert wurden. Mit dem Bildnis von Tintoretto (Nr. 460) wanderte es nach Brüssel. Bei der Zurückgabe der Kunstwerke 1815 gab es mit diesen Bildern besondere Schwierigkeiten; bei dem uns interessierenden kam hinzu, dass die Brüsseler Galerie nicht mehr der Direktion in Paris unterstand. Es ist nur dem Eifer des damaligen hessen-casselschen Gesandtschaftsekretärs und Geschäftträgers, Jakob Grimm, zu danken, wenn beide Gemälde doch noch schliefslich ihren Weg nach Cassel zurückgefunden haben. Grimm, dem nicht unbekannt geblieben war, dass dieser Tizian »zu den bedeutendsten [Bildern] unserer Galerie gehören müsse« (Bericht vom 8. Oktober 1815), hatte deshalb den Heimweg nach Cassel über Brüssel genommen, obwohl er damals nur erst das Dasein der Bilder konstatieren konnte. Die Rücksendung von Seiten des Hofes im Haag erfolgte dann 1817 (E. Stengel, Aktenstücke ü. d. Thätigkeit der Brüder Grimm im hessischen Staatsdienste. Marburg 1886. 38, 49, 69, 96 f., 407).

ENTLEHNUNGEN REMBRANDTS

VON C. HOFSTEDE DE GROOT

Einzelne Entlehnungen, welche Rembrandt ab und zu bei seinen Vorgängern gemacht hat, sind an zerstreuten Stellen bei seinen Biographen verzeichnet. Dann hat Eugène Müntz in der Gazette des beaux Arts 1892 I S. 196—211 das Verhältnis Rembrandts zur italienischen Kunst nachgewiesen und ich selbst habe vor kurzem in der Wochenschrift »Nederlandsche Spectator« (1893 S. 421) in knapper Form zusammengefasst, was mir über die Nachahmungen Rembrandts bekannt geworden ist.

Wenn wir diese Fälle nach den Kunstschulen verteilen, so sind wir am raschesten mit den frühen *Holländern* fertig. Das schöne Louvre-Bild vom Jahre 1637, »Das Verschwinden des Engels aus dem Hause des Tobias« (Cat. Nr. 404) gehört, wie bereits Vosmaer (S. 164) bemerkt hat, in den Hauptzügen der Komposition dem Maerten van Heemskerk an.[1]) Der entschwindende Engel ist in seiner Haltung vollständig von Rembrandt kopiert. Die Frau des alten Tobias hat bei Heemskerk ungefähr dieselbe Haltung und denselben Standort in der Hausthür, wie die Braut des Sohnes bei Rembrandt, der Greis ist bei diesem nicht so tief zur Erde gebeugt wie bei jenem, und der Sohn hat eine andere Stellung des Kopfes und einen anderen Platz in der Komposition erhalten. Weniger stark ist die Anlehnung Rembrandts an denselben Künstler in der Radierung B. 91, der Rückkehr des verlorenen Sohnes. Die Anordnung der Gruppe auf den Stufen des Hauses mit Architektur rechts und Blick auf die Landschaft links, ebenso wie die Haltung des büfsenden jungen Mannes, sind so zu sagen identisch; dagegen liegt in der mehr vornüber gebeugten Haltung des Greises bei Rembrandt viel mehr Innigkeit als in derselben Figur bei seinem Vorgänger.

Obwohl in den Einzelheiten nicht nachweisbar, ist die Entlehnung der Idee und der Gesamtkomposition der radierten Löwenjagden (B. 114—116)[2]) unseres Künstlers von seinem älteren Zeitgenossen *Rubens* kaum zu bezweifeln. Die grofsen und schönen Stiche, die letzterer nach seinen Bildern hatte anfertigen lassen, hatten, mit dem Privileg der General-Staaten versehen, auch ihren Weg nach den nördlichen Provinzen der Niederlande gefunden und befanden sich aller Wahrscheinlichkeit nach auch in der Mappe mit Probedrucken nach Rubens und Jordaens, die in Rembrandts reichhaltiger Kunstsammlung vorkommt (Rovinski, Inv. Nr. 245).

---

[1]) Von ihm besafs Rembrandt ein Buch mit seinem Gesamt-Oeuvre (Rov. Inv. Nr. 227).

[2]) Ich bemerke hier beiläufig, dass B. 115 und 116 zeitlich wohl bedeutend früher anzusetzen sind, als dies gewöhnlich geschieht. Der Technik nach gehören sie (ebenso wie das Gefecht B. 117) in die Nähe jener breit und skizzenhaft behandelten Blätter von 1629—30, wie das Selbstporträt B. 338, der Hieronymus B. 149, die Apostel Petrus und Johannes Kranke heilend B. 59 und die Flucht nach Egypten B. 54.

Wenden wir uns von den niederländischen Schulen der *deutschen* zu, so finden wir, wie bereits dem Abbé Zani (Enciclop. delle belle arti VII, p. 89) aufgefallen war, dass die Hauptfigur von B. 69, »Christus die Händler aus dem Tempel treibend«, eine genaue gegenseitige Kopie aus der kleinen Passionsfolge A. Dürers (B. 22) ist und dass



Vittore Carpaccio.
Federzeichnung in der Sammlung des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth.

die Idee der beiden Bauernfiguren (B. 177 und 178) mit den Aufschriften »'t Is vinnich kout« und »Dat's niet« ihren Ursprung in den entsprechenden Blättchen des Hans Sebald Beham »Es ist kalt Wetter« und »Das schadet nicht« (B. 188, 189) hat, ihre Ausführung jedoch bei Rembrandt ganz von jenen Vorbildern unabhängig ist.

Ehe wir zur Betrachtung der Italiener, welche den Hauptbestandteil zu den Entlehnungen Rembrandts geliefert haben, übergehen, müssen wir noch einige *orientalische* Vorbilder hervorheben, an denen der Künstler offenbar grofsen Gefallen gefunden hat. Es sind die bekannten bei Lippmann (Nr. 116, 117, 159) publizierten, in



Rembrandt.
Federzeichnung im Besitz des Herrn Fairfax Murray zu London.

Aquarell bezw. farbiger Kreide ausgeführten Zeichnungen aus dem British Museum und dem Louvre, Asiatische Reiter und Hofscenen darstellend, denen sich noch ähnliche Blätter in der Sammlung Malcolm (drei Stück, von denen ein Blatt, vier sitzende Orientalen unter einem grofsen Baum, 1767 von Sim. Watts gestochen

worden ist), in der Sammlung Cracherode des British Museum, bei J. P. Heseltine, G. Salting und Fairfax Murray in London, bei L. Bonnat in Paris und in der Sammlung van der Willigen (Vosmaer S. 605) anschliefsen. Die beiden Blätter in letzterer Sammlung trugen die eigenhändige Bezeichnung »na een ostindies poppetje geschets« (= nach einem ostindischen Püppchen skizziert) und »na Oostind. poppetje«. Mehr oder weniger verwandt erscheint endlich auch noch die schräg von hinten gesehene Studie eines Reiters im British Museum, die jedoch nach dem Kostüm einem holländischen Vorbild etwa aus der Richtung des *Adriaen van de Venne* oder *Esaias van de Velde* entstammt. Auch in der Sammlung des Sir Ch. Robinson befindet sich eine solche Zeichnung.

Das von Watts gestochene Blatt der Sammlung Malcolm ist, wie mich Professor Sidney Colvin aufmerksam macht, offenbar das Prototyp der Radierung B. 29, »Abraham Gott Vater und die Engel bewirtend«, gewesen.

Bei den *italienischen* Vorbildern Rembrandts ist zwischen denjenigen, welche er direkt (als Zeichnung) kopiert hat, und denjenigen, die ihm nur ein entfernteres oder näheres Motiv zur Nachahmung (in Zeichnungen, Radierungen oder Gemälden) geboten haben, zu unterscheiden. Erstere sind:

1. Das Abendmahl des *Lionardo da Vinci*. Hiervon existiert sowohl eine Federzeichnung vom Jahre 1635 im Berliner Kupferstichkabinet (L. Nr. 24, bereits von Houbraken erwähnt) als eine Rötelskizze in der Sammlung des Königs Friedrich August II von Sachsen (L. Nr. 99). Letztere ist nicht datiert, gehört aber ihrem Charakter nach und wegen der Schreibweise »Rembrant«, wie nahezu alle in dieser Technik ausgeführten Blätter ungefähr in dieselbe Zeit: 1630 — 35. Sie weist rechts im Vordergrund einen Hund auf, der einen Knochen abnagt, eine Eigentümlichkeit, welche uns in den Stand setzt, denjenigen italienischen Kupferstich nachzuweisen, welcher das Bindeglied zwischen dem Original in S. Maria delle Grazie und der Rembrandtschen Zeichnung ausmacht. Es ist dies ein anonymes im dreizehnten Bande von Bartsch S. 83 sub Nr. 28 beschriebenes Blatt, von welchem sich ein Exemplar im Berliner Kupferstichkabinet befindet[1]).

2. Papst Alexander III eine Prozession anführend; Skizze des *Gentile Bellini* für seine seitdem zerstörten Wandmalereien im Dogenpalast zu Venedig. Die Zeichnung befindet sich im British Museum, die Rembrandtsche Kopie in der Albertina zu Wien (publiziert von Wickhoff im Repertorium für Kunstwissenschaft 1883 S. 36 f.).

3. Die Madonna della Sedia von *Raphael*; eine flüchtige Federskizze Rembrandts im Dresdener Kupferstichkabinet (Vosmaer S. 588).

4. Nach einer anonymen italienischen Medaille des Andrea Doria kopiert ist die meisterhafte Federzeichnung aus der reifen Zeit des Künstlers im Berliner Kabinet (L. Nr. 26; vergl. Amtl. Berichte im Jahrbuch d. Königl. Preufs. Kunstsamml. II S. XXXXIV Nr. (1557), sowie S. 258).

5. Nach der Kehrseite einer Medaille des J. F. Gonzaga von *Vittorio Pisano* ist in den späteren Zuständen der Radierung »die drei Kreuze« der Reiter links vom Kreuze Christi kopiert (Jahrbuch d. Königl. Preufs. Kunstsamml. II S. 258; die Medaille beschrieben von J. Friedländer, Jahrbuch I S. 100 Nr. 3; abgebildet bei Litta, Gonzaga Vol. III Fasc. XXXIII, Parte 3. Med. Tav. 1 Nr. 2).

6. Die Predigt eines Papstes. Genaue Kopie einer Zeichnung von *V. Carpaccio* in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth (photographiert von Braun als Giorgione Nr. 170). Die stellenweise getuschte Federzeichnung Rembrandts

---

[1]) Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. P. Kristeller.

im Besitze des Herrn Fairfax Murray in London, der mich auf sie aufmerksam machte (Gröfse ist 203 × 182 mm). Die hier gegenüber gestellten Abbildungen machen eine genaue Beschreibung überflüssig.

7. Die sitzende Madonna des *Andrea Mantegna* (B. 8) hat die Hauptfigur abgegeben zu Rembrandts Madonna mit der Katze (B. 63). Die Kopfhaltung, das Kopftuch, die gefalteten Hände, die Lage des Christkindes mit den über einander geschlagenen Beinchen und die Stellung der Kniee stimmen fast genau überein, der Faltenwurf ist von Rembrandt vereinfacht worden und die Schattenwirkung sowie das Beiwerk hinzugefügt.

8. Die Verleumdung des Apelles von *Andrea Mantegna*. Sowohl die Originalzeichnung, wie die Rembrandt zugeschriebene Kopie befinden sich im Print Room des British Museum. Letztere ist bei Lippmann Nr. 119 reproduziert. Ich muss jedoch gestehen, dass ich nicht unerhebliche Bedenken trage, in ihr ein Originalwerk Rembrandts anzuerkennen. Keine von den charakteristischen, positiven Merkmalen seiner Hand, weder die Betonung des Helldunkels, welche z. B. in einigen Kopien nach altpersischen Vorbildern hineingebracht ist, noch die freie Linienführung, durch die sich die Kopien nach Lionardo und Gentile Bellini auszeichnen, findet man hier wieder. Ja, nicht einmal die Schriftzüge der Unterschriften sind diejenigen Rembrandts [1]). Wenn nicht durch die Inschriften des Aufsatzpapieres eine ziemlich alte Tradition für die Urheberschaft Rembrandts vorhanden wäre, würde ich nicht zögern, das Blatt aus dem Verzeichnis seiner Werke zu streichen.

Weit zahlreicher als diese direkten Kopieen sind die Fälle, in denen Rembrandt sich mehr oder weniger getreu an ein italienisches Vorbild angelehnt hat. Ich erinnere hier an eine Reihe von Eugène Müntz a. a. O. beigebrachter Fälle: wie z. B. an die Radierung »Jupiter und Antiope« (B. 203; nach dem Bilde des *Correggio* im Salon Carré des Louvre, mit veränderter Lage ihres rechten Armes und Weglassung des Amor), an den verkürzt gesehenen Leichnam auf der Anatomie des Dr. Deyman im Amsterdamer Rijksmuseum (nach dem Leichnam Christi auf der Pietà Mantegnas in der Brera zu Mailand) und an die abwechselnd Achilles, Judith oder Minerva benannten Studien eines bewaffneten Kriegers in den Museen zu Glasgow und Petersburg, bei denen Müntz an italienische, Mr. Forbes White in Dundee (laut brieflicher Mitteilung) an altklassische Vorbilder denkt [2]).

Zwei Zeichnungen einer Grablegung Christi, die eine im Teyler Museum zu Haarlem (L. Nr. 169), die andere in der Sammlung v. Beckerath in Berlin (L. Nr. 193), erweisen sich gleichfalls als Anlehnungen an ein italienisches Original, diese freier, jene in ihrer streng symmetrischen Anordnung in einer Lünette etwas mehr gebunden. Das Original von der Hand des *Pierino del Vaga* befindet sich in der Sammlung

---

[1]) Ich habe vergeblich versucht aus der Rückseite dieses Blattes, welche den Teil eines nach italienischen Befestigungsprinzipien ausgeführten Forts darstellt, Anhaltspunkte für oder wider Rembrandts Urheberschaft zu gewinnen. Jene Befestigungsprinzipien fanden, wie Herr Kolonel de Bas im Haag mir freundlichst mitteilt, auch in den Niederlanden Anwendung und unser Entwurf zeigt sowohl mit der Citadelle Turins als mit derjenigen Antwerpens auffallende Ähnlichkeit.

[2]) In den Handzeichnungssammlungen zu Rotterdam und St. Petersburg giebt es je eine kleine Skizze zu ähnlichen bewaffneten Köpfen. Ausserdem kehren die Hauptstücke der Rüstung (Helm, Lanze, Schild) wieder auf einer Zeichnung Rembrandts im Familienalbum Pandora im Besitz des Herrn Dr. J. P. Six in Amsterdam (datiert 1652).

His de la Salle im Louvre. Die letzten Nachklänge an das Vorbild lassen sich sogar noch in der Radierung B. 86 nachweisen.

In der Sammlung Seymour Haden befand sich die Federzeichnung eines stehenden Knaben mit Mütze, bei Lippmann unter Nr. 149 reproduziert und vom dortigen Register hypothetisch als die Nachahmung einer altitalienischen Zeichnung angeführt.

Die Komposition von Christus und der Ehebrecherin, mit lebensgrofsen Halbfiguren, welche vor einigen Jahren aus der Marlborough-Sammlung zu Blenheim von dem Kunsthändler Sedelmeyer zu Paris gekauft wurde, ist in der allgemeinen Auffassung offenbar von Künstlern wie *Bonifazio* und *Giorgione* inspiriert, von denen letzterer im Rembrandtschen Inventar durch ein wertvolles Bild der Samariterin am Brunnen, welches halb dem Pieter de la Tombe gehörte, vertreten war.



Raffael.
Graf Balthasar Castiglione.
Original im Louvre zu Paris.

Die Lucretia der Sammlung San Donato, durch die Köppingsche Radierung allgemein bekannt, jetzt beim Pariser Kunsthändler Bourgeois, ist nach Müntz von *Titian* beeinflusst. Auch die Radierung des hl. Hieronymus (Bartsch 104), von ihm als »s'approchant beaucoup de la manière d'Albert Dürer« charakterisiert, ist nach Ch. Blanc (S. 84) in der Landschaft eine ziemlich genaue Kopie nach einer Zeichnung jenes grofsen Venezianers aus der Sammlung Wellesley. Derselbe Autor hebt noch Anklänge der Radierung B. 62, »La sainte famille au linge« an ähnliche Darstellungen aus der Schule von Bologna hervor, während dagegen Wickhoff a. a. O. eine gezeichnete Anbetung der Hirten in der Albertina (Niederl. Inv. Nr. 880) auf das unbekannte Original eines italienischen Naturalisten zurückführt und Herr Heseltine in London bei der Dresdener Zeichnung von Diana und Akteon (L. Nr. 98) an ein Vorbild eines Meisters wie Domenichino denkt.

Zum Schlusse weise ich hier auf eine bisher nicht beachtete Anlehnung Rembrandts an *Raffael* hin. Sie betrifft das berühmte, um 1515 gemalte, jetzt im Louvre befindliche Porträt des Grafen Balthasar Castiglione, welches nach dem Zeugnisse Sandrarts (T. A. I S. 55b) am 9. April 1639 in der Auktion des Lucas van Uffelen zu Amsterdam versteigert wurde. Sandrart selbst bot bis 3400 Gulden dafür, doch es wurde für 3500 an (den Kunsthändler?) Alfonso Lopes zugeschlagen. Auch Rembrandt scheint bei der Auktion anwesend gewesen zu sein. Wenigstens machte er die bekannte Federskizze der Albertina nach dem Bilde,[1]) worauf er notierte: De Conte

[1]) Also nicht nach einer Handzeichnung wie Wickhoff a. a. O. annimmt und E. Müntz wiederholt, während F. A. Gruyer (Raphaël, peintre de portraits II S. 83) den Thatbestand richtig erzählt und ausführlich über das Bild und dessen Geschichte handelt. Bekanntlich hat Rubens es ebenfalls kopiert, wie aus einer Eintragung in seinem Nachlassinventar hervorgeht (Rooses IV S. 145 Nr. 912).



Heliogr. d. Reichsdruckerei. Berlin.

REMBRANDT VAN RIJN

SELBSTBILDNIS

BARTSCH 21



batasar de kastylyone van raefael verkoft voor 3500 gulden; het geheel caergesoen[1]) tot Luke van Nuffeelen heeft gegolden f 59456 : — : Ano 1639. Die frei behandelte Zeichnung bildet die Brücke zu dem schönen radierten Selbstporträt vom selben Jahre 1639 (B. 21), worin man die auf korrekte Zeichnung, Ebenmafs der Linien und vornehme Auffassung beruhende Kunstsprache des Italieners in die auf Hell-



Rembrandt.
Graf Balthasar Castiglione.
Federzeichnung in der Albertina zu Wien.

dunkel und malerische Bestrebungen fundierte Ausdrucksweise des Holländers übersetzt findet. Ein Vergleich der beigegebenen Abbildungen überhebt mich der Mühe einer näheren Beweisführung.

Auf eine kürzlich ans Licht gekommene Benutzung der berühmten antiken Homerbüste in Neapel auf einem Herrn Dr. A. Bredius gehörigen Bilde, in Verbindung mit weiteren Anlehnungen Rembrandts an die Antike, behalte ich mir vor später zurückzukommen.

---

[1]) Cargaison = Schiffsladung; es scheint also, als ob van Uffelen eine Ladung italienischer Bilder nach Amsterdam gebracht habe.

DIE HOCHZEIT DES ALEXANDER UND DER ROXANE IN DER RENAISSANCE

VON RICHARD FÖRSTER

Zu den prächtigsten Gemäldeschilderungen des Meisters in der ἔκφρασις, Lucian, gehört die eines Bildes seines besonderen Lieblings Aëtion, der Hochzeit des Alexander und der Roxane, durch welches dieser sich selbst die Hochzeit mit der Tochter des olympischen Hellanodiken Proxenidas gewonnen hatte. Lucian beschreibt das von ihm in Italien gesehene Bild in einem jener kleinen Kabinetstücke, welche der Höhe seines Lebens angehören, der in Macedonien gehaltenen Prolalia Ἡρόδοτος ἢ Ἀετίων. Die Schilderung lautet §. 5: ἔστιν ἡ εἰκὼν ἐν Ἰταλίᾳ, κἀγὼ εἶδον, ὥστε καὶ σοὶ ἂν εἰπεῖν ἔχοιμι. Θάλαμός ἐστι περικαλλὴς καὶ κλίνη νυμφική, καὶ ἡ Ῥωξάνη κάθηται, πάγκαλόν τι χρῆμα παρθένου[1]), ἐς γῆν ὁρῶσα, αἰδουμένη ἑστῶτα τὸν Ἀλέξανδρον. Ἔρωτες δέ τινες μειδιῶντες ὁ μὲν κατόπιν ἐφεστὼς ἀπάγει τῆς κεφαλῆς τὴν καλύπτραν καὶ δείκνυσι τῷ νυμφίῳ τὴν Ῥωξάνην, ὁ δέ τις μάλα δουλικῶς ἀφαιρεῖ τὸ σανδάλιον ἐκ τοῦ ποδός, ὡς κατακλίνοιτο ἤδη, ἄλλος τῆς χλανίδος τοῦ Ἀλεξάνδρου ἐπειλημμένος, Ἔρως καὶ οὗτος, ἕλκει αὐτὸν πρὸς τὴν Ῥωξάνην πάνυ βιαίως ἐπισπώμενος. ὁ βασιλεὺς δὲ αὐτὸς μὲν στέφανόν τινα ὀρέγει τῇ παιδί, πάροχος δὲ καὶ νυμφαγωγὸς Ἡφαιστίων συμπάρεστι δᾷδα καιομένην ἔχων, μειρακίῳ πάνυ ὡραίῳ ἐπερειδόμενος, Ὑμέναιος, οἶμαι, ἐστίν· οὐ γὰρ ἐπεγέγραπτο τοὔνομα. ἑτέρωθι δὲ τῆς εἰκόνος ἄλλοι Ἔρωτες παίζουσιν ἐν τοῖς ὅπλοις τοῦ Ἀλεξάνδρου, δύο μὲν τὴν λόγχην αὐτοῦ φέροντες, μιμούμενοι τοὺς ἀχθοφόρους, ὁπότε δοκὸν φέροντες βαροῖντο· ἄλλοι δὲ δύο ἕνα τινὰ ἐπὶ τῆς ἀσπίδος κατακείμενον, βασιλέα δῆθεν καὶ αὐτόν, σύρουσι τῶν ὀχάνων τῆς ἀσπίδος ἐπειλημμένοι· εἷς δὲ δὴ ἐς τὸν θώρακα ἐσελθὼν ὕπτιον κείμενον λοχῶντι ἔοικεν, ὡς φοβήσειεν αὐτούς, ὁπότε κατ᾽ αὐτὸν γένοιντο σύροντες. Wie im oströmischen Reiche durchaus nicht auf Lucian der Bann geruht hat, welchen gewisse Verwünschungen von Scholiasten und Leuten wie Suidas (s. v. Λουκιανός) erwarten lassen, so hat auch diese Schilderung bei den Griechen des Mittelalters nicht blofs Aufmerksamkeit, sondern auch Nachbildung hervorgerufen. Der bekannte Dichter des XIV Jahrhunderts Manuel Philes aus Ephesos brachte sie in iambische Verse[2]). Dagegen blieb das Schriftchen im Abendlande unbeachtet, auch lange nachher, als die Werke des Lucian nach Italien gebracht waren. Es wurde, vielleicht gerade wegen seines winzigen Umfanges — denn Seltenheit der

[1]) Ihrer Schönheit gedenkt er noch Imag. 7: die Musterschönheit soll ihre Lippen von der Roxane des Aëtion erhalten (τὰ χείλη δὲ οἷα Ῥωξάνης ὁ Ἀετίων, ποιησάτω).

[2]) Herausgegeben, aber schlecht, von Ideler, Phys. graec. I, 284, besser von Cramer, Anecd. Par. I, 44 (Τοῦ Φιλῆ κυροῦ Μανουὴλ τοῦ Ἐφεσίου στίχοι μεταφραστικοὶ ἀπό τινος τῶν τοῦ Λουκιανοῦ λόγων εἰς εἰκόνα ἔχουσαν ἐζωγραφημένον τὸν τοῦ Ἀλεξάνδρου γάμον), am besten von Miller, Man. Phil. carm. II, 336.

Handschriften kann nicht der Grund gewesen sein — nicht, wie so viele andere Schriften des Lucian[1]), ins Lateinische oder Italienische übersetzt. So hat auch L. B. Alberti nicht auf diese Darstellung, sondern nur auf die Verleumdung des Apelles die Aufmerksamkeit der Künstler gelenkt. Und so hat sich, so viel ich sehe, kein Maler der Frührenaissance an ihrer Nachbildung versucht. Sie blieb bis ins XVI Jahrhundert hinein ein verborgener Schatz.

Allerdings giebt es eine Darstellung der Vermählung des Alexander und der Roxane aus dem XV Jahrhundert, und zwar ebenfalls als Illustration eines Textes, aber diese hat mit dem von Lucian beschriebenen Gemälde nichts zu thun. Die Roxane des Aëtion ist natürlich die der Alexander-Geschichte, d. h. die Tochter des Baktrers und nachmaligen Satrapen Oxyartes, die schönste der asiatischen Frauen, mit welcher Alexander sich bereits im Frühjahr 327 vermählte[2]) also zwei Jahre vorher, ehe er in Susa die Ehe mit der Tochter des Darius, Stateira[3]) oder Barsine[4]), einging.[5]) Aus dieser Roxane der Geschichte machte der Alexander-Roman Roxane, die Tochter des Darius. Sterbend verlobt sie der besiegte Vater dem Alexander und dieser vermählt sich mit ihr im Palaste des Darius, nachdem er die Zustimmung ihrer Mutter und von Olympias die Sendung des königlichen Brautschmuckes erlangt hat. So zuerst Pseudo-Callisthenes II, 20 und 22;[6]) danach etwas kürzer die lateinische Übersetzung des Julius Valerius II, 33 und die syrische Übersetzung, welche Budge, Cambridge 1889 herausgegeben und V. v. Ryssel im Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen 90, 283—288 ins Deutsche übertragen hat,[7]) und die arabische Fassung, deren Übersetzung Nöldeke (Beitr. z. Gesch. des Alexanderromans S. 38) bekannt gemacht hat. Das Abendland wurde mit dieser Fassung durch den neapolitanischen Archipresbyter Leo bekannt, welcher in der zweiten Hälfte des X Jahrhunderts den Roman des Pseudo-Callisthenes in Constantinopel abschrieb und auf Geheifs des Herzogs Johannes von Campanien ins Lateinische übersetzte (II, 20 und 22 ed. Landgraf). In dieser Gestalt wurde der Roman im Anfang des XII Jahrhunderts in das von Ekkehardus Uraugiensis in Bamberg verfasste Chronicon universale aufgenommen (ed. Waitz in Pertz Scriptores VI p. 68) und aus diesem wieder unter dem Titel vita Alexandri für sich abgeschrieben.[8]) Noch gröfsere

[1]) Vergl. Archiv f. Litteraturgeschichte XIV, 339 ff. und Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. VIII, 32 und 111 f.

[2]) Es ist sehr interessant, dass auf der Akropolis von Athen die Reste der Inschrift von Weihgeschenken gefunden worden sind, welche Roxane als Gemahlin Alexanders der Athena gemacht hatte (C. I. A. II, 737 A 2 und 12).

[3]) Plut. Alex. 70, 2. Diod. Sic. XVII, 107. Justin XII, 10, 9.

[4]) Arrian Anab. VII, 4, 4.

[5]) Arrian Anab. IV, 19, 5. VI, 15, 3 nebst Suidas s. v. Ἀλέξανδρος. Plut. Alex. 47, 4. Diod. Sic. XVIII, 3, 3. Curt. VIII, 4, 21. Itin. Alex. 44.

[6]) Auf ihn geht zuletzt auch Joannes Malalas VIII, 1 p. 194 ed. Bonn. zurück. Aber auch die bei Suidas s. v. Ἀλέξανδρος ὁ Μέγας und Δαρεῖος überlieferte Version, dass Alexander den Darius um seine Tochter bittet, ist nur eine Variante jener Fassung.

[7]) Auch Firdusi folgt im Schâhnâme dieser Fassung. Vergl. Le livre des Rois par Abou 'lkasim Firdousi, par Jules Mohl V p. 104 sq. Desgleichen Nisâmi im Iskandername. Vergl. Spiegel, die Alexandersage bei den Orientalen S. 42 ff. Friedr. Rückert im Frauentaschenbuch für das Jahr 1824 S. 495.

[8]) So z. B. in einer Handschrift, welche ich jüngst in der gräflich Hochbergschen Bibliothek zu Fürstenstein fand, Msc. Q. 6 (4190. III. XVIII H. 38), einer Papierhandschrift

Verbreitung aber fand durch Handschriften und Drucke die Fassung Leos in der mannigfach veränderten und erweiterten Form,[1]) welche den Titel führt: Historia (oder Liber) Alexandri magni regis Macedoniae de preliis. Hier ist ein eigenes Kapitel mit der Überschrift Quomodo Alexander duxit uxorem Roxanam filiam Darii imperatoris (im Strafsburger Druck[2]) von 1486 auf fol. 20ᵛ, col. 1) folgendermafsen lautend: alia vero die Alexander sedit pro tribunali in throno aureo coronatus et iuxta praeceptum Darii imperatoris iussit Roxanam filiam eius ante praesentiam suam advenire. Coronam auream et lapidibus preciosis ornatam in capite deferentem ipsam iuxta morem persarum accipiens in uxorem. Fecitque eam secum in throno aureo residere. Et praecepit ut regina ab omnibus coleretur. Videntes autem hoc perse gavisi sunt valde.[3]) Diese Historia wiederum wurde auf Geheifs des Herzogs Albrecht von Bayern und seiner Gemahlin Anna durch den Doktor der Medizin Johannes Hartlieb in München in freier Weise ins Deutsche[4]) übersetzt und durch Johann Bämler zu Augsburg, zuerst 1472,[5]) gedruckt unter dem Titel »Die hiſtori von dē groſſē Alexander, wie die Euſebius beſchriben hat«. Hier lauten die betreffenden Worte auf fol. 68ʳ: »*Darn̄ach gedacht Alexan̄der an̄ die pet das er Darij an̄ ſeinen leczten zeitten im getan håt und beſandt Roxam dye tochter des reichen künigs und ſagt ir und allen irē fründen was Darius ir vatter mit im geredt un̄ gepeten håt Roxam zů der ee ze nemen das wolt er gar gerē un̄ gar williclichēn tůn ob das auch ir will und ir gunſt wår. Da was nit not lang beratens. die tochter Darij des künigs Roxam ward gemåhelt dem groſſen künig Alexander. Er nam ſy zů der ee nach dē ſitten ſeiner götter. Alexander lieſs da kőſtlich hőff berůffen und pflag der ſitten die dēn die groſſen kunig in dem land persia pflagent.*

Er tåt auffrichten einen hochē ſtůl in einen kőſtlichen ſal, und ſatzt die tochter Darij zů im un̄ tåt ſy erē un̄ lobē als ein künig un̄ ſy in ſőlicher maſz anpettē alle menſchē.«

Die zweite Ausgabe nun, welche die Subskription hat: »*hie enndet ſich die hyſtori Euſebij von dē Groſſē künig Alexander Als die der hoch gelert doctor Johan hartlieb zů münchen durch lieb des durchleüchtigen füſten etc. herzog Albrechts Säliger gedächtnuſz In Teütſch tranſſeriert un̄ beſchribē hat Getruckt und volenndet durch Johannē Bämler In der keyſerlichē ſtat Augſpurg Am montag nach Johannis Baptiſte Anno 2c Jm LXXIII*«,[6]) liefs Bämler mit Holzschnitten[7]) versehen, und einer derselben

des XIV Jahrhunderts in Oktav, auf fol. 13. Vergl. Waitz a. a. O. p. 12. Paul Meyer, Alexandre le Grand II, 39.

[1]) Diese lag auch dichterischen Bearbeitungen zu Grunde, wie dem Alexanderlied des Pfaffen Lamprecht V. 3982 ff., dem Alexander des Rudolf v. Ems V. 14909 ff. (Oswald Zingerle, die Quellen zum Alexander des Rudolf v. Ems S. 85), der französischen Bearbeitung im Manuscrit de l'Arsénal fol. 107ᵛ (Paul Meyer l. l. I, 98).

[2]) Andere alte Drucke zählt auf Hain, Repert. bibliogr. 777—780.

[3]) In etwas abweichender Fassung bei Oswald Zingerle, a. a. O. S. 198, 17 ff.

[4]) Auch Übersetzungen ins Niederländische, Italienische, Französische wurden gemacht. Vergl. Hain, Repert. 794—799.

[5]) Hain, Repert. 784.

[6]) Hain, Repert. 785.

[7]) Übrigens waren Illustrationen von Handschriften vorangegangen. Der Codex Monacensis 23489 saec. XII/XIII der Historia Alexandri de preliis enthält auf Blatt 1ᵃ eine Federzeichnung, Alexander und Roxane (*Roxa*) auf Thronen sitzend. Vergl. Oswald Zingerle a. a. O. S. 20 A. 1.

(fol. 68v), hier reproduziert, enthält auch zwischen den beiden Absätzen der oben mitgeteilten Erzählung die Vermählung des Alexander mit der Roxane. Wenn derselbe auch im ganzen als Illustration der Textesworte »*Roxam ward gemähelt dem groſſen künig Alexander*« gelten kann, so nimmt er doch im einzelnen auf die umgebenden Worte keinerlei Rücksicht. Er gehört noch in die Klasse der Illustrationen, welche nicht sowohl den Text erläutern als dem des Lesens Unkundigen ein Bild des Gegenstandes geben wollen. Er führt einfach eine Trauung vor: der Priester ist im Begriff, in



Alexander und Roxane.
Holzschnitt aus: Eusebij hystori von dē Grossē künig Alexander.

Gegenwart zweier männlichen und eines weiblichen Trauzeugen die Hände des Paares in einander zu legen. Dass die Tracht völlig unantik ist, kann nicht wundernehmen. Auch sind weder Alexander noch Roxane jung, geschweige denn schön.

Dieser Holzschnitt ging in die folgenden Ausgaben des Werkes über, und zwar unverändert in die von Anton Sorg, Augsburg 1478 (Hain N. 786), mit einigen Änderungen in die auf diese folgenden: umgekehrt und so, dass die beiden männlichen Trauzeugen auf der Seite Alexanders ihren Platz finden, Alexander (unbärtig) der Krone, Roxane des Hennin entbehrt, in die von Sorg, Augsburg 1480 und 1483 (Hain N. 788 und 789). Mit diesen stimmt überein, zeigt jedoch wieder die ursprüngliche Richtung der Holzschnitt in den Ausgaben von Martin Schott, Strafsburg 1488 und 1493 (Hain N. 791 und 793). Dieselbe Richtung zeigt auch der Holzschnitt in der Ausgabe des Barthol. Kistler, Strafsburg 1503, jedoch fehlt hier der Trauzeuge rechts, und nicht nur der (unbärtige) Alexander, sondern auch Roxane und der Priester tragen Kronen, der Trauzeuge eine Kappe. Dieser Holzschnitt endlich ist in der Ausgabe des Mathis Hupfuff, Strafsburg 1514 wiederholt.[1])

[1]) Für die hier gemachten Angaben bin ich den Herren Dr. von Loga und Weyman verpflichtet. Über die Ausgaben von Sorg 1486 (Hain 790), Schott 1489 (Hain 792), Flach 1509

Aufser dem Holzschnitt kenne ich nur ein Gemälde der Vermählung Alexanders, welches nicht auf Lucian[1]) zurückgeht. Das ist das von Eduard Bendemann ausgeführte Wandgemälde im Ball- und Konzertsaal des Königlichen Schlosses in Dresden. Denn nur die Tochter des Darius entspricht als Braut Alexanders der Gröfse des weltgeschichtlichen Vorganges, zu welcher der Künstler den Gegenstand erhoben hat, der Vermählung von Occident und Orient. Die Tochter des Darius aber ist hier nicht die des Alexanderromanes, sondern der Geschichte, wie dies auch von dem berufensten Interpreten des ganzen Gemäldecyklus anerkannt ist, von Joh. Gustav Droysen, im Text zu Hugo Bürkners Radierungen,[2]) welche der sächsische Kunstverein seinen Mitgliedern auf das Jahr 1857 gegeben hat.[3])

Die Versuche aber, das Gemälde des Aëtion zu rekonftruieren, zu welchen wir nun zurückkehren, find fast ganz auf die reife Renaissance beschränkt geblieben.

Wir beginnen am besten mit dem

(vergl. Kristeller, die Strafsburger Bücherillustration S. 137, 504) standen mir keine Angaben zur Verfügung.

[1]) Nur ganz leise klingt an diesen Jerichaus schöne Fries-Komposition an. Dieser 85 cm hohe und 23 m lange Gyps-Fries, 1842 vom Künstler begonnen, 1864 vollendet und im Rittersaal des Schlosses Christiansborg zu Kopenhagen angebracht, ist vor einigen Jahren beim Schlossbrande zu Grunde gegangen bis auf ein Drittel, welches sich jetzt in der Ny Carlsberg-Glyptothek des Herrn Jacobsen befindet (323—326), ist jedoch nach einer im Besitz desselben kunstsinnigen Herrn befindlichen Photographie für diesen von Conradsen neu modelliert worden. Die Benutzung der Photographie verdanke ich der ausnehmenden Liebenswürdigkeit des Besitzers, bei welchem ich an Herrn Dr. C. Jörgensen einen freundlichen Fürsprecher gefunden habe. Vergl. Glyptotheket paa Ny Carlsberg 1888 p. 44 und 56ff. Alexander, völlig unbekleidet, auf einem Lehnstuhl sitzend, schlingt seinen linken Arm um die halb liegend auf einem Ruhebett ausgestreckte, nur am Unterkörper bekleidete Roxane. Sie hält mit der Linken ihr Schleiergewand in der Höhe des Kopfes. Sie blicken einander an. Am Ende des Ruhebettes steht Hymenäus (geflügelt, in kurzem Rock), in den erhobenen Händen je eine brennende Fackel haltend und nach dem Paare hinblickend. Zu den Füfsen Roxanes kniet ein Eros, in der gesenkten Linken seinen Bogen, in der erhobenen Rechten einen Pfeil haltend und zu Alexander aufblickend. Auf der anderen Seite sind Eroten mit den Waffen Alexanders beschäftigt. Der eine holt mit dem Schwert gegen den Kopf eines bekleideten Eros aus, der sich mit beiden Händen den Helm hält, welcher ihm bis auf die Schultern herabgesunken ist. Zwei andere streiten sich um die Lanze. Eine Beschreibung der anderen Figuren muss ich mir versagen, so reizvoll es auch ist, den Einflüssen der Antike, insbesondere des Parthenonfrieses und pompejanischer Wandgemälde, sowie Thorwaldsens auf dieses Prachtstück der Reliefkunst nachzugehen. — Die Komposition des Hyacinthe Collin de Vermont (1692—1761), von welchem Blanc, trésor de la curiosité t. I p. 188 eine esquisse du Mariage d'Alexandre erwähnt, kenne ich nicht.

[2]) Die Hochzeit findet sich auf Blatt XII.

[3]) Nur möchte ich nicht mit ihm die Königsbraut Stateira, sondern Barsine nennen. Denn die hervorragende Stellung, welche Hephästion mit Drypetis und Krateros mit Amastrine in dem Gemälde einnehmen, weist auf Arrians (Anab. VII, 4, 4) Schilderung als nächste Vorlage hin, und dieser nennt die Königsbraut gerade nicht Stateira, sondern Barsine.

1 FRESKO DES SODOMA

d. h. mit dem Fresko, mit welchem Sodoma die Nordwand des Schlafzimmers im oberen Stockwerk des Hauses seines Gönners Agostino Chigi, der heutigen Farnesina, geschmückt hat, einem Werke, welches jetzt durch Louis Jacobys ebenso treuen[1]) wie feinen Stich, sowie durch seine wundervolle, in Originalgröfse ausgeführte und in Photogravüre vervielfältigte farbige Kreidezeichnung des Kopfes der Roxane zu einem Gemeingute aller Freunde edler Kunst geworden ist.

Ich habe in den Farnesina-Studien S. 32 ff.[2]) durch Interpretation der Verse des Blosio Palladio über die Farnesina und ihre Malereien, sowie des Berichtes des Vasari zu erweisen gesucht, dass die Gemälde Sodomas nicht allzu lange nach seiner Vertreibung aus dem Vatikan begonnen und im Jahre 1512 vollendet waren. Durch die genannte Schrift S. 103 ff. bin ich auch einer eingehenden Beschreibung des Gemäldes überhoben. Durch wen und in welcher Gestalt der Text des Lucian dem Maler übermittelt worden ist, wissen wir nicht. Nur führt der Umstand, dass er dem Alexander eine Krone, nicht einen Kranz in die Hand gab, auf eine lateinische Übersetzung, welche στέφανος durch corona wiedergegeben hatte. Der Maler steht dem Texte mit völliger Freiheit gegenüber, bald ändernd, bald hinzufügend (das Amorengewimmel in der Luft und auf dem Betthimmel, den Amor, welcher den Fufs der Roxane streichelt, die Dienerinnen). Er hat aber auch sämtliche Figuren mit einem unsagbaren Zauber umkleidet. Das Fresko ist eine der schönsten Kompositionen der antikisierenden Renaissance.[3]) Es rechtfertigt, wie kein zweites, das Urteil des Paolo

[1]) Diese Treue ist um so mehr hervorzuheben, als das dem Stich zu Grunde liegende Aquarell im Jahre 1861, also vor der letzten Restauration des Gemäldes, gemacht ist, während die Photographien von Ad. Braun (Palais de la Farnesina t. 58. 59. 63—67) nach dieser fallen und, besonders im Kopf der Roxane, viel zu wünschen lassen.

[2]) Diese Auseinandersetzung ist von Frizzoni, Arte italiana del rinascimento, Milano 1891 p. 139, welcher den Sodoma 1514 malen lässt, nicht berücksichtigt worden. Wenn er läugnet, dass Blosio Palladio in seinem Gedicht Suburbanum Agustini Chisii von 1512 Kenntnis der Gemälde Sodomas verrät, so hat er die 3 Verse

Ast e porticibus primis sese atria pandunt
Prima, dehinc alio super his stant altera versu:
Haec circum haud uno stant picta cubilia cultu

übersehen oder falsch aufgefasst. Die Entstehungszeit dieser Gemälde eher früher als später anzusetzen rät auch der Umstand, dass bereits Albertini in seinem vom 3. Juni 1509 datierten Opusculum de mirabilibus novae urbis Romae p. 30, 26 ed. Schmarsow die Farnesina (*Domus cum vinea apud portam Septiman. Augustini de Chigis Senensis*) unter den sehenswürdigen Häusern Roms aufzählt. Vergl. Propping, die künstlerische Laufbahn des Sebastian del Piombo S. 23.

[3]) An diesem Urteil (Farnesina-Studien S. 108) halte ich fest trotz B. K. F. (Deutsche Rundschau Juni 1880 S. 467), indem ich nur die in dem Worte »antikisierend« enthaltene Einschränkung betone. Als Beleg für den Wandel des Geschmackes möge hier das Urteil des jüngeren Richardson (Traité de la peinture et de la sculpture t. III p. 194) stehen: *Excepté un certain Air général de l'Ecole Romaine, les Peintures de cette Chambre sont bien le plus exécrable ouvrage que l'Art ait produit, dans cet Age d'or. Il n'y a pas un seul bon Air de Tête, pas une bonne Attitude, pas un Membre bien dessiné, ni aucune Pensée qui se fasse remarquer par sa beauté. — (La description de Lucien) vaut bien la peine qu'on la lise; quand ce ne servit que pour se consoler du peu de satisfaction qu'on a eu à voir cette mauvaise Peinture. Il est impossible que le Tableau ait surpassé en beauté la Description que cet Auteur en fait.*

Giovio: *Sodomas quum impetuosum animum ad artem revocat, admiranda perficit et adeo concitata manu, ut nihilo secius, quod mirum est, neminem eo prudentius atque tranquillius pinxisse appareat.* Und dabei schöpft er ganz aus sich. Antike Vorbilder standen ihm nicht zu Gebote.[1] Seine ganze Schöpfung atmet so ursprüngliche und unmittelbare Eingebung, dass es einem ordentlich schwer fällt, ihm lange und mühevolle Vorarbeiten zuzutrauen.

Und in der That sind wenig oder gar keine Studien seiner Hand zu dem Bilde erhalten.

Anders freilich urteilt Morelli[2] unter Zustimmung von Frizzoni a. a. O. p. 141ff., Julius Meyer im Künstlerlexikon s. v. Bazzi III, 202, Richard Graul[3] und anderen.[4] Wenn wir ihm folgen, besitzen wir nicht nur 3 Skizzen für Teile des Fresko, sondern auch eine Rotstiftzeichnung zur ganzen Komposition.

Sehen wir zu, wie es mit dieser Ansicht bestellt ist.

Da soll zunächst — und hier wird Frizzoni als erster Vertreter gelten müssen — die Feder- und Bisterzeichnung der University-Galleries in Oxford, ehemals in den Sammlungen Wicar, S. Woodburn, Cosway, Lawrence, abermals S. Woodburn[5], die »prima idea« zum Himmelbett des Fresko sein. Sieht man aber genauer zu, so beschränkt sich die Ähnlichkeit auf das Vorhandensein eines Himmelbettes und von Eroten auf demselben. Irgend eine bedeutungsvolle Übereinstimmung vermisse ich. Statt dessen finde ich im einzelnen nur Verschiedenheit sowohl im Aufbau und der Ornamentierung des Bettes als auch in Auffassung und Stellung der Eroten. Handelt es sich, um nur weniges anzuführen, dort um korinthische Säulen als Träger der Decke, so hier um gedrehte Pfeiler, dort um sich versteckende Eroten, so hier um die Träger einer schweren Guirlande. Letzterer Unterschied weist aber auf eine grundverschiedene Auffassung des Vorganges hin. Ich kann daher den Beweis dafür, dass diese Zeichnung Vorstudie zum Fresko sei, nicht für erbracht ansehen; desgleichen nicht, dass sie von Sodoma herrühre.[6]

Da soll ferner die wundervolle mit hellem Silberstift auf gelblichem Papier gezeichnete stehende weibliche Figur der Sammlung Eszterházy in der Ungarischen Nationalgalerie[7] die Zeichnung zur Roxane sein. Diese wird hier zum ersten Male nach einer Karl von Pulszkys Liebenswürdigkeit verdankten Photographie in genügender, wenn auch nach Pulszkys Urteil nicht ganz den Zauber des Originals wiedergebender Weise veröffentlicht. Aber die Komposition Aëtions verlangt notwendig

---

[1]) Über das Alexander- und Helena-Relief vergl. unten S. 190 A. 3.

[2]) Kunstkrit. Studien über ital. Malerei. (Die Galerien Borghese und Doria Pamfili in Rom) Leipzig 1890 S. 195ff. 297ff. (Die Galerien zu München und Dresden) Leipzig 1891 S. 110ff. Vergl. die Werke ital. Meister, Leipzig 1880 S. 471 A. 2.

[3]) Die graphischen Künste XVI (Wien 1893) S. 33ff.

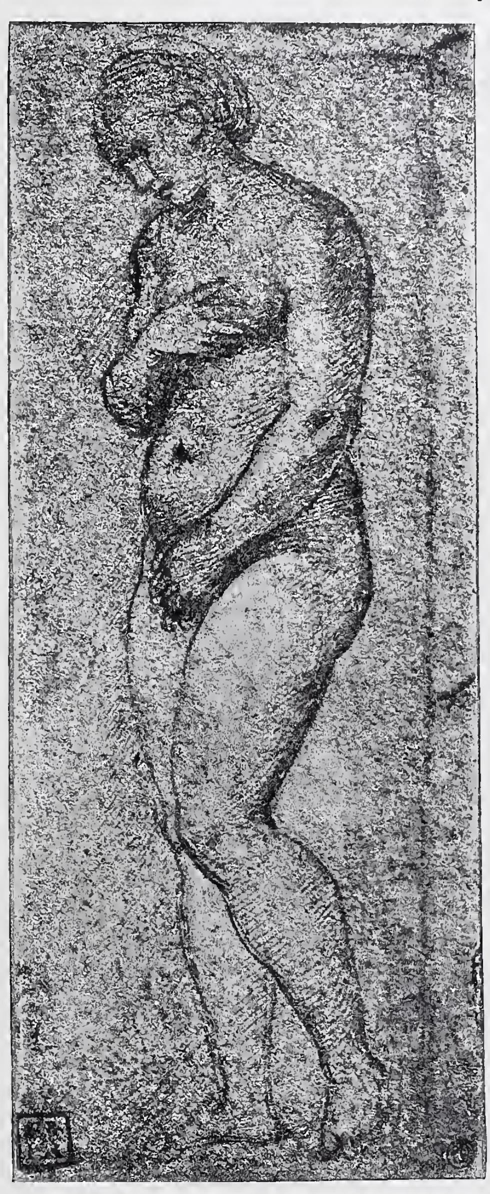
[4]) Über Thausing s. unten S. 189 A. 2.

[5]) Passavant, Raphael d'Urb. II p. 513 n. 560s. Robinson, the drawings of Michel Angelo and Raffael in the University Galleries, Oxford 1870 p. 311 n. 177. Drawings and studies by Raffaelle Sanzio in the University galleries, Oxford, etched and engraved by Joseph Fisher, new edition, London 1879 p. 41 n. CCXXIX mit einer kleinen Abbildung, Frizzoni a. a. O. tav. 9a mit einer Phototypie, welche von Graul a. a. O. S. 34 wiederholt ist.

[6]) Robinson fühlte sich sogar an Baccio Bandinelli erinnert.

[7]) Ruland, the works of Raphael p. 317 n. XXXI. Karl v. Pulszky, Raphael Santi in der Ungarischen Reichs-Gallerie, Budapest 1882, Separatabdruck aus der »Ungarischen Revue« S. 37ff. mit ungenügender Abbildung S. 45.

eine sitzende Roxane. Auch ist das Gesicht ganz anders als im Fresko. Aber auch mit der Rotstiftzeichnung der Albertina stimmen, wie ich ausdrücklich bemerke, Kopf, Oberleib und Haltung des linken Oberarmes nicht überein. Der Leib zeigt Verschiedenheiten und das Gesicht ist durchaus anders. Ich muss daher den Zusammenhang dieser Zeichnung auch mit der Rotstiftkomposition bestreiten.[1]) Ich sehe in der Zeichnung eine Aktstudie und zwar des Raffael, da ich im Gesicht Ähnlichkeit mit der Fornarina finde.



Raffael.
Silberstiftzeichnung in der National-Galerie zu Pest.

Aber Morelli sieht auch in der bisher dem Raffael zugeschriebenen Rotstiftkomposition der Albertina (= A), ebenso wie in der in den vorhandenen Figuren übereinstimmenden Florentiner Zeichnung (= F) nur eine Vorarbeit Sodomas für sein Fresko und hat damit erreicht, dass beide Zeichnungen jetzt offiziell die Bezeichnung »Sodoma« führen.[2])

Prüfen wir zunächst die Gründe, welche ihn zu dieser Zuweisung geleitet haben, indem wir uns auf seinen eigenen Standpunkt stellen.

1. »Die Hand hat bei Sod. fast immer zugespitzte Finger.« Dies trifft, wie mich eine genaue im vorigen Jahre vorgenommene Untersuchung von A gelehrt hat, durchaus nicht auf alle Figuren zu, z. B. nicht auf Alexander, Hephästion, den gefallenen Eros, auf Hymenäus nur teilweis.

2. »Sehr oft sind die Wurzeln der Finger an der Hand mit Grübchen angedeutet.« Dies trifft auf keine Figur von A.

3. »Das Auge ist mandelförmig.« Dies trifft wieder nicht durchweg zu, z. B. nicht auf Hephästion und die Eroten.

---

[1]) Nachträglich sehe ich, dass auch Janitschek (Repert. f. Kunstw. VII, 230) so geurteilt hat.

[2]) Allerdings war bereits Thausing in einem für die Beilage der »Wiener Abendpost« vom 6.—10. Dezember 1878 geschriebenen Aufsatz über Sodoma, wiederholt in den Wiener Kunstbriefen, Leipzig 1884 S. 261, mit dieser Ansicht hervorgetreten, jedoch ohne eingehende Begründung.

4. »Das Knie ist voll und stark.« Dies tritt in A wenigstens nicht auffallend hervor.

5. »Das Haar[1]) der Frauen ist bei Sod. an den Schläfen sehr oft wellenförmig gekräuselt«. Dies trifft zwar auf die Roxane des Fresko, aber nicht auf die von A.

An der Florentiner Federzeichnung der Uffizien[2]) No. 1479 mit der Unterschrift di rafel da urbin (= F), welche die sechs Figuren der linken Seite im grofsen Ganzen mit A übereinstimmend giebt, trifft Punkt 1 nur teilweis (z. B. nicht durchweg auf die r. Hand der Roxane und die l. Hand des Hymenäus), Punkt 2 bis 5 gar nicht zu.

So kommen wir vom Standpunkt Morellis selbst zu einem für seine Meinung nichts weniger als günstigen Ergebnis.

Wenn aber nicht die stilistischen Merkmale, was kann uns sonst veranlassen, in A die Vorstudie für das Fresko zu sehen? Etwa Übereinstimmung in den Köpfen oder im Gesichtsausdruck? Aber wie bei Roxane, so ist Kopfbildung und Gesichtsausdruck bei allen anderen Figuren durchaus verschieden. Oder inhaltliche Übereinstimmungen? Aber soweit diese vorhanden, sind sie, was Morelli und alle welche ihm gefolgt sind, übersehen haben, vollständig durch die Figur für Figur beschreibende Textvorlage gegeben.[3]) Im übrigen sind nur Verschiedenheiten nicht blofs in Anordnung, sondern auch in Auffassung der Figuren. Die beiden Kompositionen S (= Sodoma) und A sind aus verschiedenem Geiste, A aus dem archäologisch-artistischer Treue, S aus dem erotischer Phantasie geboren.

Es ist aber auch unmöglich, A als Entwickelungsstufe von S gelten zu lassen. Denn S hat mit Lucian, also mit der Vorlage, mehreres gemein, worin A abweicht, und es ist ausgeschlossen, dies alles für nachträgliche Besserungen von S zu erklären. So stützt sich Hephästion bei S wie bei Luc. auf Hymenäus, während er in A nur mit dem l. Unterarm über den des Hymenäus greift; bei S wie bei Luc. sind Hephästion und Hymenäus nur Begleiter des Alexander, stehen daher folgerichtig bei S hinter ihm, während sie in A ihm den Weg weisen, Hephästion voranleuchtend, Hymenäus auf Roxane hinweisend, was bei S wie bei Luc. Sache des sie entschleiernden Eros ist. Wenn Hymenäus bei S ein Jüngling wie Hephästion, in A nur ein halbwüchsiger Bursche ist, so beruht dies auf verschiedener Auffassung des Wortes μειράκιον. Bei S tragen den Schild nur zwei Eroten wie bei Luc., in A dagegen vier. Bei S hat sich der eine Eros, noch dazu ein schwarzer, in den Harnisch Alexanders verkrochen und

---

[1]) Dieses Kennzeichen setze ich nach »Galerien zu München und Dresden« S. 112 an Stelle des in »Galerien Borghese« S. 197 über die Landschaft Bemerkten, weil letztere hier nicht in Betracht kommt.

[2]) Nicht genügend abgebildet in den »Galerien Borghese« S. 201, Graphische Künste XVI S. 35.

[3]) Ich verzichte daher auf ein von anderer Seite (vergl. Pulszky a. a. O. S. 43 ff.) gegen Morelli geltend gemachtes Argument, dass die Komposition von A auf Benutzung des antiken Paris- und Helena-Reliefs beruhe und dass eine solche Benutzung eines antiken Werkes wie für Raffael durch viele Beispiele belegt, so für Sod. unerhört sei. Ich habe bereits Farnesina-Stud. S. 142 A. 283 mich gegen die Annahme einer solchen Benutzung erklärt. Die Ähnlichkeiten zwischen dem antiken (jetzt in England befindlichen) Relief und den Schöpfungen des Raffael und Sodoma liegen im Gegenstande oder vielleicht auch darin, dass das Gemälde des Aëtion schon auf die Komposition des antiken Reliefs Einfluss erlangt hatte. Vergl. L. v. Sybel, Weltgeschichte der Kunst S. 283. Hauser, neuattische Reliefs S. 156. Wilh. Koch, Paris vor Helena in der antiken Kunst, Marburg 1889 S. 52 u. 70f. Vergl. S. 198.

führt, als die Schildträger an ihm vorbeikommen, heraus und erschreckt sie; in A ist von dieser auch von Lucian bezeugten Absicht nichts zu merken, Eros scheint vielmehr hingefallen zu sein und sich unter der Last des Harnisch nicht mehr erheben zu können.[1])

Dies genügt, um S und A auf verschiedene Urheber zurückzuführen. Es fragt sich nur, mit welchem Recht A dem Raffael zugesprochen wird.

2 ZEICHNUNG RAFFAELS

Schon Vasari nennt in der zweiten Ausgabe seiner Vite von 1568 aufser Sodomas Fresko[2]) eine raffaelische Zeichnung der Hochzeit Alexanders. Denn es unterliegt keinem Zweifel, dass diese gemeint ist, wenn er sagt (t. IX p. 275 Le Monnier), dass Agostino Veneziano unter vielen Zeichnungen Raffaels stach: *Alessandro con Rossana, a cui egli presenta una corona reale, mentre alcuni Amori le volano intorno e le acconciano il capo, ed altri si trastullano con l'armi di esso Alessandro.*[3]) Der Stich existiert, wenn auch die neuere Kritik nicht den Agostino Veneziano, sondern den Jacopo Caraglio als seinen Urheber festgestellt hat[4]), und zeigt in solchem Mafse inhaltliche Übereinstimmung mit A, dass wenigstens das geistige Eigentum Raffaels an A gesichert ist — wenn Vasari mit Recht die Vorlage des Stiches auf diesen zurückführt. Dies aber bestreitet Morelli mit der entschiedenen Erklärung, »Vasaris unbedachtsam hingeworfenes Wort habe hingereicht, den groben Irrtum herbeizuführen« A wie F dem Raffael zuzuschreiben (Gall. Borghese S. 297).[5]) Aber hier rächt sich die Missachtung kunsthistorischer Thatsachen. Der geistige Anspruch Raffaels an A und F wird durch andere Instanzen als Vasari sichergestellt.

Diese bestehen erstens in zwei von Vasari durchaus unabhängigen Zeugnissen, und wenn auch die Beweiskraft des zweiten, weil vielleicht vom ersten abhängigen, gering anzuschlagen sein sollte, so ist die des ersteren um so gröfser. Denn dieses Zeugnis ist nicht nur 11 Jahre vor dem des Vasari an die Öffentlichkeit getreten, sondern es rührt auch von einem Manne her, welcher es wohl wissen konnte, und ist einem Manne in den Mund gelegt, welcher sowohl Raffael wie Sodoma nahe gestanden und im Hause des Agostino Chigi verkehrt hatte. Es findet sich im Munde des Pietro Aretino im gleichnamigen Dialogo della pittura des Ludovico Dolce, dessen Vorwort vom 12. August 1557 datiert; das zweite in Lomazzos trattato dell' arte della pittura, scultura lib. VI c. 32, welcher zuerst 1584 erschien. Um zu zeigen, wie letzteres von ersterem vielleicht abhängig, sicher aber oberflächlich sei, setze ich beide Stellen neben einander:[6])

[1]) So hat auch Dolce die Sache aufgefasst. S. 192.

[2]) t. XII p. 162.

[3]) Die Stelle des Fabio Chigi in der vita seines Ahnherrn, des Agostino Chigi (Cugnoni, Agostino Chigi, Roma 1878 p. 32, 2) *Cubiculi historias Alexandri Macedonis, quod in aula ingredientibus recta occurrit, fecit similiter Io: Antonius Sodoma, in quibus et Raphaelem superasse dictus est* wird man nicht für seine Kenntnis der raffaelischen Komposition verwerten dürfen. Vergl. Farnesina-Studd. S. 116ff.

[4]) S. unten S. 199ff.

[5]) Dass »Sodoma sein Fresko nach den Vorlagen Raffaels ausgeführt habe« (Morelli a. a. O.), wird von mir in Abrede gestellt, wenn ich auch annehme, dass Raffaels Zeichnung eher entstanden ist. (Farnesina-Studien S. 107).

[6]) Besondere Übereinstimmungen sind durch gesperrten Druck hervorgehoben.

Dolce p. 46 ed. Ven. 1557.

Aretino: Consideriamo un poco Raffaello nelle profane (storie): perchè, oue in queste lo ritroveremo accuratissimo ed honestissimo, comprenderemo, quanto piu egli sia stato in quelle altre (sc. sacre).

Fabrino: Io u' ascolto.

Aretino: Non so, se habbiate veduto appresso il nostro Dolce la carta della Rosana di mano di Rafaello; che fu gia stampata in rame.

Fabrini: Non mi ricorda.

Aretino: Questa è una carta, nella quale rappresentò Raffaello in disegno di acquarella, tocco ne' chiari con biacca, la incoronatione di Rosana: laquale essendo bellissima femina, fu amata grandemente da Alessandro Magno. È adunque in questa carta disegnato il detto Alessandro, il quale stando innanzi a Rosana, le porge la corona: ed ella siede accanto un letto con attitudine timida e riverente, & è tutta ignuda, fuor che, per cagione di serbar la honestà un morbidetto panniccino le nasconde le parti, che debbono tenersi nascose. Ne si puo imaginar ne la piu dolce aria, ne il piu delicato corpo, con una pienezza di carne convenevole; e con istatura, che non eccede in lunghezza, ma è suelta convenevolmente. Euui un fanciullo ignudo con l'ali, che le scalcia i piedi; & un' altro dal disopra, che le ordina i capegli. V' è anco alquanto piu lontano un giovanetto pur nudo, raffigurato per Himeneo, Dio delle nozze, che dimostra col dito ad Alessandro la medesima Rosana: come invitandolo al trastullo di Venere, o di Giunone, & un' huomo, che porta la face. Euui piu oltre un groppo di fanciulli: de' quali alcuni ne portano uno sopra lo scudo di Alessandro, dimostrando fatica e vivacità conveniente a glianni, & un' altro porta la sua lancia. Ce n' è uno, che essendosi vestito la sua corazza, non potendo reggere il peso, è caduto in terra e par che piagna. E sono tutti di aria, e di attitudini

Lomazzo.

Questo arricchimento di amori e di lascivia lo fece ancora l' antico Parrasio, e dopo lui il prudente Raffaello soleva assai usarlo, seguendo l'andare degli antichi, come ho detto di sopra. E però nella sua istoria amorosa, dove finge Alessandro Magno entrar nella camera di Rossane assisa ignuda sopra il letto, ma modestamente coperte le parti vergognose da un sottile pannicello, vi finse una turba di questi amori per ornamento, volendo esprimere che tutto il luogo era se non amore, e di loro parte ne fece al giovane, e parte ne distribuì per camera, de' quali alcuno portava lo scudo di Alessandro, un altro si poneva la celata in testa, ed un altro avendosi vestito la corazza, era per il soverchio peso disteso per terra; appresso vi pose Imeneo Dio delle nozze con la facella accesa in mano, e simili altri ornamenti. Questo gran pittore non altrimenti che poeta componeva tutte le sue istorie amorose, all' esempio delle quali ciascuno si deve attenere.

diverse, e bellissimi. In questo componimento Rafaello ha servito alla historia, alla convenevolezza & all' honesto. Et oltre a cio s' è imaginato di suo, come Poeta mutolo, la inventione d' Himeneo, & de' fanciulli.

Fabrini: Questa inventione parmi haver letta in Luciano.

Aretino: Sia, come si voglia: ella è espressa cosi bene, che potrebbe venire in dubbio, se Rafaello l' havesse tolta da libri di Luciano, o Luciano dalle Pitture di Raffaello; se non fosse, che Luciano nacque piu secoli avanti.

Die Beschreibung Dolces deckt sich, gleich zu erörternde Abweichungen abgerechnet, inhaltlich mit A. Lucian, obwohl genannt, ist als Vorlage für die Schilderung Dolces ausgeschlossen. Es ist kaum nötig, besonders darauf hinzuweisen, dass Dolce den Namen des Hephästion, welchen Lucian nennt, nicht als den des Fackelträgers kennt (un huomo, che porta la face). Vielmehr hielt er sich an die in seinem Besitz befindliche Zeichnung.

Um nun dem Einwande zu begegnen, dass er selbst sich in einer Täuschung über den Meister seiner Zeichnung befunden habe, ist zu fragen, ob wir seine Zeichnung noch besitzen und was diese uns über ihren Urheber aussagt.

A und F sind schon durch die Technik, letztere überdies durch ihre Unvollständigkeit, ausgeschlossen. Es muss eine mit Bleiweifs gehöhte Tuschzeichnung sein (*disegno di acquarella, tocco ne' chiari con biacca*). Aus der Zahl dieser, welche Ruland the works of Raphael p. 287 verzeichnet hat, kommen vier in Frage:

1. Die mit Weifs gehöhte Bisterzeichnung, welche sich einst in der Sammlung von E. Knight befand[1]) und von Conrad Martin Metz in einem Faksimilestich (Imitations of ancient and modern drawings, London 1798 t. 45) reproduziert worden ift. Aber auch sie wird ausgeschlossen durch die der Beschreibung Dolces nicht entsprechende Bekleidung der Roxane, dadurch, dass Hymenäus nicht mit dem Finger auf Roxane weist, sondern dicht neben ihr steht und nur auf Alexander blickt, durch den Köcher (nicht Lanze), welchen die zwei Eroten an der linken Ecke tragen, endlich dadurch, dass der Eros im Harnisch durchaus nicht zu Boden gefallen ist und nicht weint, sondern sich in den Harnisch versteckt hat und lächelnd auf den Augenblick wartet, wo er die herannahende Schildgruppe erschrecken kann.

2. Die mit Feder gezeichnete braun schattierte und mit Weifs gehöhte Zeichnung des Louvre[2]). Auch sie wird durch eine ihr eigene Zuthat, den mit dem Schwerte Alexanders über ihm und Hephästion fliegenden Eros, ausgeschlossen.

3. Die mit Weifs gehöhte Bisterzeichnung, welche sich in der Sammlung Sam. Woodburns befand und bei deren Versteigerung (1861) (einer freundlichen Mitteilung Rulands zufolge) von Mr. Tiffin gekauft, jetzt verschollen ist. Die Tradition

[1]) Sie ist jetzt verschollen. Sidney Colvin verdanke ich die Mitteilung, dass sie sich nicht im British Museum befindet.

[2]) Sie wurde für die des Dolce erklärt in einer Anmerkung der Florentiner Ausgabe des Aretino von 1735 p. 248, welche (nach einer Bemerkung Bottaris Lettere pittoriche II, p. 200) von Nicolas Vleughels, dem Antwerpener Maler und Direktor der französischen Akademie in Rom herrührt, im Cabinet Crozat I, p. 15 (Paris 1763), von Mariette, Abecedario in den Archives de l'art français t. II, p. 89 und Morelli (Gallerie Borghese S. 297).

des Kunsthandels nahm sie für die des Dolce in Anfpruch, ja glaubte sie über diesen hinaus in die nächste Umgebung Raffaels verfolgen zu können. In dem Katalog nämlich: The Lawrence Gallery. Ninth Exhibition June 1836. Catalogue of one hundred original drawings by Raffaelle collected by Sir Thomas Lawrence, welcher die Zeichnung unter Nr. 63 beschreibt,[1]) ist Dolce und vor ihm Timoteo della Vite als Besitzer genannt. Aber da irrtümlich Crozat als späterer Besitzer angegeben ist, wird auch der Besitztitel von Dolce und Timoteo zweifelhaft. Crozat war nämlich Besitzer der Louvre- wie der Albertina-Zeichnung (Cabinet Crozat I, t. XXXVI und XXXVII).[2]) Sicher läfst sich nur nachweisen, dass sie die Sammlungen des Marquis de Lagoy in Saint Remy, Dimsdale, Lawrence, Sam. Woodburn,[3]) des Prinzen von Oranien, nachmals König Wilhelms II von Holland, dessen Sammlung im August des Jahres 1850 im Haag versteigert wurde,[4]) und abermals die von Woodburn durchlief. Wenn sie ferner nicht blofs von dem letzteren, sondern auch von Waagen das Lob »seltenster Schönheit und Feinheit« erhielt, so steht dem, wie mir ebenfalls Ruland mitteilt, das Urteil von Weber (aus Bonn) gegenüber, welcher der Auktion von 1850 beiwohnte und im Katalog an den Rand schrieb: »Elend«. Aber was uns beim Mangel an Autopsie — auch Ruland hat sie nie zu Gesicht bekommen — nötigen muss von ihr als der Zeichnung Dolces abzusehen, ist die Bemerkung in der Beschreibung (S. A. 1)

[1]) *The marriage of Alexander and Queen Roxana. — This most superb and splendid drawing is the original, which is copied in the Cabinet du Roi. — It is perfectly in the style of the antique, and is executed with bistre, heightened with white; carefully finished, and one of the finest and most important drawings in existence by this illustrious Master, described by L. Dolce and then in the possession of Count Malvasia. — Size 13 1/2 inches by 9 1/2 inches. From the Collections of T. della Vite, M. Crozat, the Marquis Legoy and T. Dimsdale Esq.* Im wesentlichen übereinstimmend in S. Woodburns Auktionskatalog vom 4. Juni 1860 unter N. 892.

[2]) Die Louvre-Zeichnung soll aus der Sammlung Malvasia durch die Erben von Boschi (?) an Crozat gekommen sein. Nach dessen Tode (1740) durchlief sie, ehe sie in den Louvre kam, die Sammlungen von Mariette (bis 1747), Conti (bis 1777), Boileau (bis 1782), Lebrun (bis 1791), Vanloo und Jabach. Vergl. Blanc, le trésor de la curiosité I, p. 23, 282, 386; II, p. 55, 138. Archives de l'art français t. II, p. 90. Passavant, Raphael III, 230. Die Albertina-Zeichnung soll, ehe sie an Crozat kam, durch den nachmaligen Kardinal Gui. Bentivoglio, welcher 1617 als Nuntius nach Paris kam, dem Kupferstecher Claude Mellan geschenkt, nach dessen Tode (1688) Friquet de Vaurose, zuletzt Boulle gehört haben. Nach Crozats Tode befand sie sich, ehe sie in die Albertina kam, in den Sammlungen Mariette (bis 1747) und Julien. Vergl. Cabinet Crozat I, p. 15. Mariette, Abecedario (Archives de l'art français t. II, p. 90). Blanc, le trésor l. l. — Auch wenn Vleughels in der oben erwähnten Anmerkung der Florentiner Ausgabe des Aretino die Zeichnung Dolces einst im Besitz des Rubens sein liefs, so ist dies höchst wahrscheinlich ebenfalls eine Verwechslung mit der Louvre-Zeichnung. Denn er sagt selbst, dass sie sich mit der Rötelzeichnung zusammen befand, und zwar in Paris: *Ho avuto in mano il disegno del quale si parla quì, stà in Parigi: anzi due ve ne sono: uno a matita, le cui figure sono nude affatto: l'altro in acquarella, del quale si tratta quì: ma la Rosana siede sopra un letto. Questi due disegni da qualche tempo in quà sono stati intagliati, sono di Rafaello, sono bellissimi, e appartennero a Rubens.* Dies trifft auf die bis zum Jahre 1741 mit jener zusammen in der Sammlung Crozat befindliche Louvre-Zeichnung.

Wie Carlo Téoli in dem Neudruck des Aretino, Bibliot. rara vol. X, Milano 1863 p. XIV dazu kommt, Vleughels für den cugino von Rubens zu erklären, ist mir unerfindlich.

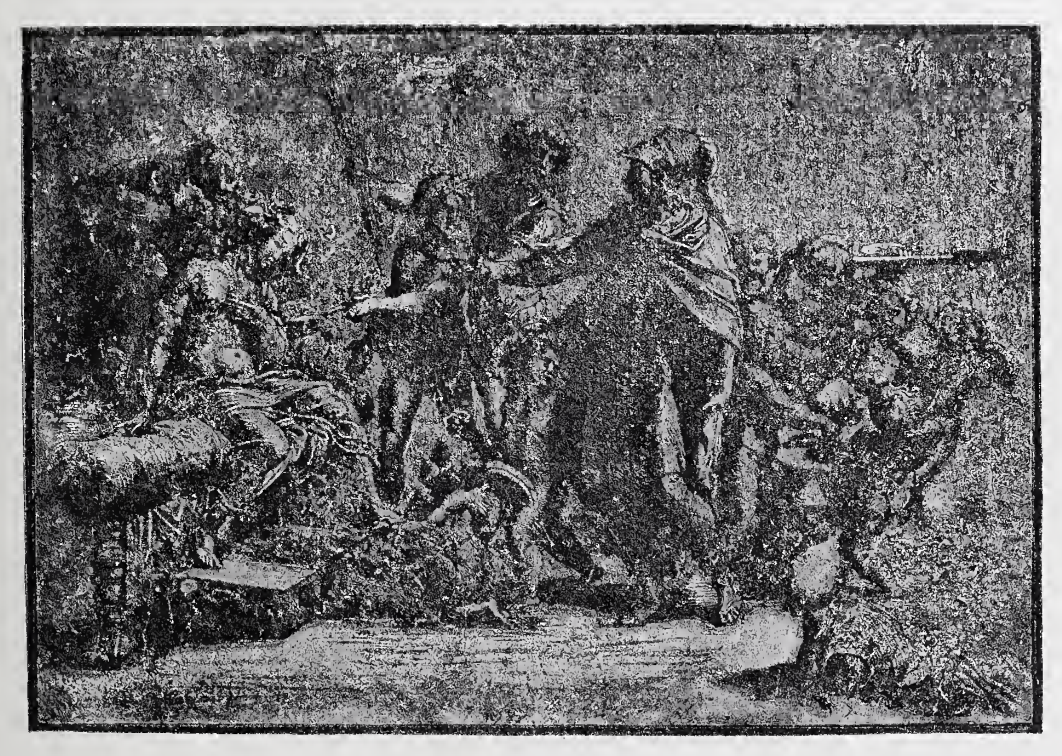
[3]) Bei diesem sah sie Waagen (Kunstw. in England I, 443) im Jahre 1835, der sie »von seltenster Schönheit und Feinheit« nennt.

[4]) Vergl. Passavant Raphaël III, 310 n. 58.

dass sie das Original sei »which is copied in the Cabinet du Roi«, d. h. dass sie mit dem Stich des Cabinet Crozat t. I, 36 stimme. Wofern dies richtig ist, teilt sie die S. 193 (vergl. S. 202) bezeichnete Eigentümlichkeit der Louvre-Zeichnung.

So bleibt nur

4. Die mit Weifs gehöhte Bisterzeichnung der königlichen Sammlung zu Windsor-Castle (= W). Während ich in den Farnesina-Studd. S. 141 infolge mangelnder Autopsie die Entscheidung zwischen ihr und der Louvre-Zeichnung offen lassen musste, habe ich, nachdem ich im Jahre 1880 beide Zeichnungen untersucht habe, keinen Zweifel mehr, dass dies die Zeichnung Dolces ist. Denn zunächst trifft seine Beschreibung der Handlung ganz auf sie, nur dass er den Eros, welcher hier, wie in allen anderen Zeichnungen und Nachbildungen, den Alexander zieht, ausge-



Raffael.
Die Hochzeit des Alexander und der Roxane.
Gehöhte Bisterzeichnung zu Windsor Castle.

lassen hat. Aber auch was er über den Ausdruck der Roxane und der Eroten, sowie über den Körper der ersteren sagt, lässt sich an der Zeichnung wahrnehmen, obwohl sie sehr gelitten hat und daher auch in unserer Reproduktion nur sehr mangelhaft zur Geltung kommt. Und gerade dies beides, aber auch der Ausdruck des Hephästion und des Hymenäus, des den Alexander ziehenden Eros, die — gerade von Dolce hervorgehobene — Keuschheit und Würde der Auffassung, nicht minder endlich die Schönheit der Zeichnung[1]) selbst, lassen mir keinen Zweifel, dass die Zeichnung

[1]) Wie Morelli a. a. S. 301 diese Zeichnung für viel geringer erklären konnte als die des Louvre, ist mir unverständlich.

von Raffael selbst herrührt. Endlich aber passt auch allein auf diese Zeichnung die Bemerkung von Dolce, dass sie im Stich vervielfältigt sei. Der Stich des Caraglio stimmt ebenso mit ihr überein, wie er von allen anderen Repliken in Einzelheiten abweicht. Zu um so gröfserem Danke fühle ich mich Ihrer Majestät der Königin Viktoria von England verpflichtet, welche die Gnade gehabt hat,[1]) die Zeichnung für mich photographieren[2]) zu lassen und mir die Veröffentlichung der Photographie zu gestatten.

Über ihre Vorgeschichte bin ich nur auf die Mitteilung von Ruland angewiesen, dass »sie sich, als er sie 1859 zuerst sah, in einem der alten Bände aus der Zeit Georgs IV befand, deren Beftände zum grofsen Teil vom Cardinal Albani herftammten«.

Die Windsor-Zeichnung hat, wie sie ja vollendete Ausführung zeigt, mit drei sofort zu besprechenden Ausnahmen allen Nachbildungen als Grundlage gedient. Diese Ausnahmen aber müssen wir zuvor ins Auge fassen, weil sie eine Vorstufe zu jener repräsentieren.

5. Die erste ist die bisher unbeachtet gebliebene Federzeichnung der Teylerschen Sammlung im Museum von Haarlem (= H), welche nach einer mir gütigst vom Konservator der Sammlung, Herrn H. J. Scholten, gesandten Photographie hier zum ersten Male veröffentlicht wird. Sie befand sich, wie ich den Mitteilungen desselben Herrn entnehme, einst in der Sammlung der Königin Christine von Schweden, später in der des Herzogs von Bracciano und wurde aus dieser im Dezember 1790 von dem Kunstliebhaber W. A. Leshevenon für die Teylersche Stiftung erworben. Ich selbst habe die Zeichnung nicht gesehen und wage nicht zu beurteilen, ob diejenigen Recht haben, welche, wie mir Herr Scholten ebenfalls mitteilt, sie nicht für ein Original, sondern für eine alte Kopie halten. Aber auch im letzteren Falle ist sie von grofser Wichtigkeit. Denn auch so giebt sie uns einen Entwurf zu W, welcher sich in vieler Beziehung noch genauer an die lucianeische Vorlage anschliefst.

Zunächst ist die Übereinstimmung nicht blofs in Anordnung, sondern auch in Bildung von Figuren und Gegenständen, wie dem Bett mit den gedrehten Füfsen, der Verzierung der Fufsbank, dem Pfeil in der Hand des auf dem Schilde getragenen Eros, bis in Details der Linienführung hinein so grofs, dass die Zusammengehörigkeit von H und W ohne weiteres in die Augen springt. Andererseits aber zeigen die Abweichungen in H so primären und dabei mit der Gesamtkomposition so übereinstimmenden, einheitlichen Charakter, dass es unmöglich ist, H, etwa wie die Knightsche Zeichnung (s. S. 193), für eine selbständige, nur auf der Basis von W ausgeführte Illustration der lucianeischen Vorlage zu erklären. H zeigt aber noch gröfseren Anschluss an den Text. So ist zunächst durch das bogenförmige Architekturstück in der rechten Ecke des Hintergrundes eine Andeutung des *θάλαμος* gegeben; in der Bewegung des Eros, welcher den Alexander zieht, ist der Charakter des *πάνυ βιαίως ἐπισπώμενος* noch kräftiger zum Ausdruck gebracht; Hephästion gleicht, indem er seinen linken Arm auf die Schulter des Hymenäus legt, noch mehr einem *ἐπερειδόμενος*; es tragen noch, wie bei Lucian, zwei, nicht, wie in W, vier Eroten den Schild und sie bewegen sich auf den im Harnisch Liegenden zu. Bei der für die Reproduktion bestimmten Ausführung (W) glaubte Raffael augenscheinlich nicht nur die rechte Seite durch Ver-

[1]) Gern spreche ich bei dieser Gelegenheit auch den Herren Richard R. Holmes und Sidney Colvin meinen Dank für ihre liebenswürdige Vermittlung aus.

[2]) Schon im Jahre 1857 war eine photographische Aufnahme der Zeichnung auf Befehl des Prinzgemahls durch C. Thurston Thompson gemacht worden, aber nicht in den Handel gekommen.

mehrung der schildtragenden Eroten verstärken zu müssen, sondern auch die Handlung der Mitte, insbesondere auch die Figuren des führenden und des sandalenlösenden Eros wirkungsvoller zu gestalten, wenn er den Eros im Harnisch mit auf die rechte Seite verlegte. Desgleichen beseitigte er den Parallelismus der Linien in dem ausgestreckten rechten Arm Alexanders und dem auf die Schulter des Hymenäus gelegten linken Arm des Hephästion, indem er den letzteren mehr senkte. Sodann



Kopie nach Raffael.
Federzeichnung im Teyler Museum zu Haarlem.

liefs er den etwas gezwungen vor die Brust gehaltenen linken Arm Alexanders frei an der Seite herabfallen und nach dem Mantel greifen. Endlich mäfsigte er dadurch, dass er das Lager etwas niedriger machte, die Senkung des linken Oberschenkels der Roxane.

Einen weiteren Blick in die umformende Thätigkeit Raffaels, durch welche H zu W wurde, gewähren uns die zwei bereits oben (S. 189 ff.) behandelten Zeichnungen von Florenz (F) und der Albertina (A), welche die Figuren nackt zeigen. Der Einblick ist freilich nicht so sicher und klar, wie wir wünschen möchten, weil uns in F und A nicht die Zeichnungen von Raffaels Hand, auch nicht treue Kopien, sondern etwas freie Behandlungen seiner Zeichnungen vorliegen.

6. F ist viel zu schlecht und namentlich in der Konturierung viel zu grob, als dass sie dem Raffael selbst zugeschrieben werden könnte,[1]) aber sie giebt uns doch eine in den Hauptsachen genügende Vorstellung von der Zeichnung, in welcher Raffael

[1]) Dies ist auch das Ergebnis, zu welchem Schmarsow durch eine auf meine Bitte vorgenommene Untersuchung des Originals gelangt ist.

die rechte Seite der Komposition (ohne Alexander) vom Entwurf H zu W übergeleitet hat. Sie stimmt im wesentlichen mit W überein und zwar in manchem Inhaltlichen und Stilistischen mehr als A. So besonders in der Stellung, der Richtung des Blickes, dem Bart und Gesichtsausdruck des Hephästion, in der Bildung und geringeren Höhe des Lagers. Anderes wird auf Ungenauigkeit des Zeichners, der vielleicht aus dem Gedächtnis arbeitete, zurückzuführen sein. So an Roxane der Augenaufschlag und der mehr vorwärts gestreckte Unterschenkel, an dem sandalenlösenden Eros der weniger nach oben als geradeaus gerichtete Kopf.

7. A hat ein doppeltes Interesse. Einmal zeigt sie uns auch die rechte Seite der Komposition bereits im wesentlichen so wie W; sodann aber führt sie wieder handgreiflich vor Augen, welchen Wert Raffael auch bei den Figuren, welche bekleidet werden sollten, auf die Bildung des Körperlichen gelegt und wie er sich für diesen Zweck die erhaltenen Werke der antiken Plastik zu nutze gemacht hat.[1] Zwar habe ich oben (S. 190 A. 3), wie bereits früher,[2] die Annahme abgewiesen, dass er ein zu seiner Zeit bekanntes antikes Relief[3] mit Alexandros und Helena benutzt habe, denn es zeigt keine wirklich bedeutungsvolle Übereinstimmung mit seiner Komposition, aber es unterliegt mir keinem Zweifel, dass ihm beim Alexander der Apoll vom Belvedere[4] vorgeschwebt hat. Jedoch auch das steht mir fest, dass die Zeichnung nicht von Raffaels Hand herrührt und dass der Zeichner seine Vorlage nicht blofs in stilistischer, sondern auch in inhaltlicher Beziehung etwas geändert hat. Sie verhält sich zum verlorenen Original ähnlich wie die Louvre-Zeichnung zu W. Der Gesichtsausdruck ist durchweg etwas veräufserlicht und versüfslicht. Besonders gilt dies von Alexander, von Hephästion, der hier bartlos und, wie Alexander, kurzhaarig erscheint, von Hymenäus und den Eroten mit ihren dicknäsigen, teilweis gedunsenen, teilweis schläfrigen Gesichtern. An Hephästion ist aufser der Richtung des Blickes sogar die Stellung der Beine verändert und dabei das rechte aus der geraden Linie gekommen. Auch sein rechter Arm, welcher die nur angedeutete Fackel hält, ist schlecht gezeichnet. Während die Krone in der rechten Hand Alexanders fehlt, ist der Helm in der Linken, (wenigstens scheint es mir ein solcher zu sein, obwohl man darüber streiten könnte), dem Anschein nach erst nachträglich hineingezeichnet. Die Hand selbst berührt ihn nicht. Auch die κλίνη ist stark verändert: vergröfsert und erhöht, gleicht sie mehr einer mit Kissen belegten Kiste. Wer der Zeichner ist, wage ich nicht zu entscheiden.

Diese Vorarbeiten traten natürlich bald vor der vom Meister selbst herrührenden Ausführung (W) zurück. Diese aber wurde so vielfach kopiert, reproduziert und variiert, und zwar gerade von Schülern und Anhängern Raffaels, dass darin ein neuer starker Beweis für diesen und gegen Sodoma als Urheber der Komposition zu sehen ist. Denn so wenig Wunderbares zahlreiche Nachbildung eines Raffaelischen Werkes hat, so auffallend wäre sie bei einem Werke des Sodoma und nun gar durch Schüler des Raffael, wie Perin del Vaga.

---

[1]) Vergl. Dolce, L'Aretino (Bibl. rara vol. X, Milano 1863 p. 56) *Aretino: confesserete adunque che i nudi di Raffaello hanno ogni bella e perfetta parte, perchè egli di rado fece cosa, nella quale non imitasse il vivo o l'antico.*

[2]) Farnesina-Studien S. 142.

[3]) Vergl. Corp. Inscr. Lat. X, 1555.

[4]) Weshalb ich nicht glauben kann, dass dieser auch dem Sodoma zum Vorbild für Alexander gedient habe, ist in den Farnesina-Studien S. 109 gesagt. Dasselbe gilt vom Hymenäus des Sodoma.

8. Indem wir uns nunmehr zu einer kurzen Durchmusterung der Nachbildungen wenden, beginnen wir mit der treuesten, d. i. dem mehrmals erwähnten Stich des Jacopo Caraglio[1] (Oeuvre de Raphael, Bartsch fecit 1786 vol. II, t. 6). Er giebt W, allerdings nach der Gegenseite, wie in allen Einzelheiten, z. B. der Bekränzung des Hymenäus und des ziehenden Eros, vollständig treu wieder. Nur der Ausdruck ist vergröbert.

Wenn Mariette[2] gröfsere Treue des Gesichtsausdruckes an einem anderen Stiche, welchen er dem älteren Beatrizet zuweist, finden will, so hat er sich einer Täuschung hingegeben. Es handelt sich bei letzterem um den Stich mit der Unterschrift der Verse (Bartsch, Supplement de l'oeuvre de Raphael 73):

Ecco Rossane bella, ecco laltero
Alessandro, chi suoi studi comparte
Non men soggetto a lamoroso Impero,
Chal superbo, crudele, horrido Marte

Gli amori, seguendo il doppio suo pensero
Scherzan con larme del gran duca parte,
Parte a Rossane' intenti, il duro cuore
Lempion di Fiamme, e di soaue ardore

und dieser ist, wie mich die im vorigen Jahre auf der Wiener Hofbibliothek vorgenommene Vergleichung beider Stiche gelehrt hat, nur auf Grund jenes gemacht.[3] Dass er die Richtung der Figuren, welche W aufweist, wiedergiebt, ist nicht beweisend. Aber der Ausdruck der Köpfe ist im Stich des Caraglio lebendiger und kräftiger, in dem Nachstich nicht, wie Mariette urteilte, *beaucoup plus gracieux*, sondern süfslicher und weichlicher; der weinerliche Ausdruck des Eros im Harnisch ist geschwunden. Es hat also nur aufser der Hinzufügung der Verse eine vermeintlich verfeinernde Retouchierung der Platte des Stiches des Caraglio stattgefunden.

9. Letzterer Stich diente auch, wie Gruppierung und Gesichtsausdruck beweist, als Vorlage für mehrere Majoliken: zunächst für die von Deruta mit der Signatur: *deruta fe el frati peinse,* welche aus den Sammlungen Delsette und Barker zu London in die von Dutuit zu Rom übergegangen und in dem Prachtwerke von Darcel et Delange, Recueil de faïences italiennes pl. 45 abgebildet ist.[4] Da die Rundung der Schale eine Abkürzung der Komposition nötig machte, so wurden die zwei Lanzenträger und der Eros im Harnisch weggelassen und Lanze und Harnisch in die Mitte des Vordergrundes gelegt, wie ein zweiter Helm zu Füfsen Alexanders.

10. Stärkere Veränderungen, besonders durch Erweiterung, hatte der Stich in der Majolika erfahren, welche von Francesco Xanto, der sich mit Vorliebe Stiche von raffaelischen Kompositionen als Vorlagen aussuchte, 1533 in Urbino gefertigt wurde. Ein Exemplar derselben (signiert *M. D. XXXIII. ꝑ Frã: Xãto. A. da Rouigo. i Urbino*) befindet sich (aus der Sammlung Bernal) im South Kensington Museum 1748. 55 und

[1] Vermutlich war Raffaels Zeichnung für den Stich bestimmt. Dies darf man bei ihrer Würdigung, besonders beim Vergleich mit dem Fresko des Soddoma, nicht vergessen.

[2] Abecedario l. l. p. 89.

[3] Ähnlich urteilt Bartsch, Peintre graveur XV p. 95 n. 62.

[4] Darcel in dem Aperçu historique ebenda p. 12 setzt die auch von Frati, Di una insigne Raccolta di Maioliche p. 46 n. 240 erwähnte Majolika um 1540. Die datierten Werke des »El Frate« sind von 1541—1545. Vergl. Fortnum, Descr. catal. p 427 und 431.

ist im Descriptive catalogue of the Maiolica in the South Kensington Museum by Fortnum, London 1873 zwischen S. 396 und 397, wenn auch in sehr verkleinertem Mafsstabe, abgebildet. Die Schale trägt oben ziemlich in der Mitte das Wappen der Gonzaga-Este. Der Vorgang ist in ein Gemach mit Ausblick auf eine Landschaft mit zwei Ruinen verlegt. Die Gruppe der lanzen- und schildtragenden Eroten ist ein klein wenig nach links von Alexander, der Eros im Harnisch weiter vorn, rechts von diesem gelegt; in der Rechten hält dieser einen Pfeil, links von ihm liegt ein Schild, rechts ein Helm; vor ihm sitzt ein Hund. Hinter diesem Eros läuft noch ein geflügelter Genosse, welcher sich mit beiden Händen den Kopf hält. Sowohl rechts von Roxane als links von dem ihr Haar ordnenden Eros kommt ein bärtiger Kopf, letzterer mit einem Turban bedeckt, zum Vorschein. Beide blicken auf Roxane. Soweit geht die Darstellung des inneren Runds. In dem äufseren durch Stufen bezeichneten Rund steht hinter dem zuletzt erwähnten Alten ein bärtiger Turbanträger, der eine Standarte mit Waffen und Emblemen hält; hinter ihm läuft ein Unbärtiger weg: vor ihm liegt ein Krug. Auf der anderen Seite sitzt ein Unbärtiger, der einen Schild hält, auf welchem die Buchstaben .X•H•A·, die Sigle Xantos, stehen. Neben ihm liegt ein Speer und ein kurzes krummes Schwert. Hinter ihm kommen zwei Bewaffnete herangestürmt, der vordere behelmt mit gezücktem Schwert, der zweite mit Lanze.

Fast scheint es, dass die letzteren Figuren im Zusammenhange mit der Umdeutung stehen, welche die Komposition durch Xanto in einer bei ihm nicht eben auffallenden Weise erfahren hat. Wie nämlich die Aufschrift auf der Rückseite der Schüssel:

Hor uedi la magnanima Reina
Ch una treccia riuolta, e, laltra sparsa
Corse alla, Babilonica ruina.

Nel. I. libro di Trogo Pompeio.

lehrt, ist aus Roxane eine Semiramis geworden.[1]) Diese liefs sich einerseits als Geliebte des Königs Ninus von diesem für einen Tag das königliche Diadem reichen,[2]) andererseits stürmte sie, als sie mit der Schmückung ihres Haares beschäftigt war und die Kunde vom Abfall Babylons erhielt, wie sie war, das Haar nur zur Hälfte geordnet zur Niederwerfung des Aufstandes; auf letzteres beziehen sich jene drei dem Petrarca (Triompho di Fama cap. II v. 103—105) entnommenen Verse, welche übrigens nicht auf Justin,[3]) sondern auf Valerius Maximus IX, 3, 4 ext. zurückgehen.

11. Eine nähere Erörterung der Details muss ich mir hier versagen, aber eine Bestätigung dieser Ansicht ist in einer zweiten Majolika von Urbino zu sehen, welche sich im Museum zu Braunschweig No. 1086 befindet und von der ich eine photographische Aufnahme Herrn Museumsinspektor P. J. Meier, genauere Mitteilungen Herrn

---

[1]) Wunderbares Zusammentreffen, da Aëtion auch eine *Semiramis ex ancilla regnum apiscens* wohl als Gegenstück zur Roxane (*nova nupta verecundia notabilis* Plin. 35, 78) gemalt hatte.

[2]) Vergl. Plutarch. Amat. 9 p. 753 E. Diod. Sic. II, 20. Aelian var. hist. VII, 1.

[3]) Der Irrtum geht wohl auf den Erklärer der Stelle, Alessandro Vellutello, zurück, welcher zu der Stelle des Petrarca bemerkt: *Per questa magnanima Reina il Poeta intende di Semiramis, Reina di Babilonia, la qual secondo Giustino nel primo lib. de bell. ext. oltre ad infiniti altri suoi magnanimi e famosi gesti, un giorno curando le treccie, e non havendo che solamente una parte di quelle avolta, le fu referto, Babilonia essersi da lei ribellata etc.* (ed. Vinegia 1547).

Dr. Christian Scherer verdanke. Der Durchmesser des Tellers beträgt 26 cm. Auch hier ist der Vorgang in ein Zimmer (mit zwei Thüren) verlegt; hinter dem Bett, auf welchem Roxane sitzt, ist ein zeltartiger Himmel angebracht. Die Darstellung ist auf sechs Figuren eingeschränkt: Alexander, den ihn ziehenden Eros, Hephästion und Hymenäus einerseits, Roxane und den ihr Haar ordnenden Eros andererseits. Von der ungleich gröberen Zeichnung abgesehen, stimmen diese sechs Figuren mit denen der Majolika des Xanto überein. Der Teller stammt, wie mir Herr Dr. Scherer mitteilt, wahrscheinlich von einem Schüler des Xanto und trägt auf der Rückseite aufser der Jahreszahl 1539 die Inschrift: *Semiramis regina de Babilonia.* (Vergl. S. 206 ff.)

12. Auf W geht ferner zurück das Fresko von der Decke der sogenannten Villa Raffaels (heut in Villa Borghese, Venturi, il museo e la galleria Borghese n. 303), welches mit seinem ebenfalls aus Lucian entlehnten Gegenstück, den Bersaglieri, das Hauptbild, die sogenannte Hochzeit des Vertumnus und der Pomona,[1]) einschliefst.[2]) Es rührt von einem Schüler des Raffael her, vermutlich Perin del Vaga, wie Passavant (Raphael I, 288) zuerst aussprach. Im grofsen Ganzen entspricht es der Zeichnung W Linie für Linie, nur ist der Ausdruck der Gesichter teils etwas verweichlicht, teils versüfslicht. Da jedoch die Komposition für die Fläche nicht ganz ausreichte, wurde einerseits das Lager bedeutend vergröfsert, überdies mit Himmel versehen, andererseits die Gruppen der lanzen- und schildtragenden Eroten von Alexander abgerückt, der Eros im Harnisch aber an seiner Stelle belassen. Zeigt der Schild und somit der Eros auf ihm in W nur eine leise Neigung zur Seite, so ist diese im Fresko so stark, dass an der Absicht der Eroten, ihren Genossen zu Fall zu bringen, kein Zweifel sein kann. Zeigt sich hierin vielleicht eine Anlehnung an Sodomas Fresko, so auch darin, dafs der ganze Vorgang ins Freie verlegt ist — vorausgesetzt dass dies nicht auf Rechnung der Restauration zu setzen ist, welche mit dem Hintergrunde des Fresko vorgenommen worden ist.[3]) Der Pfeil, welchen der Eros auf dem Schilde hält, jetzt auch in W undeutlich, fehlt im Fresko; statt dessen führt Eros die rechte Hand in freudigem Behagen nach dem rechten Mundwinkel, so dass schon aus diesem Grunde, abgesehen vom Ausdrucke der Köpfe, nicht mit Morelli[4]) der Stich des Caraglio als Vorlage des Fresko angesehen werden darf.

Ebenfalls nur verweichlicht, ja in den Eroten bereits etwas zum Barocken hinneigend, erscheint W in der Bisterzeichnung des Louvre (S. 193).[5]) Dass sie nicht von Raffael herrühren könne, hat zuerst Mariette[6]) erkannt, wenn auch sein Gedanke an Parmigianino nicht haltbar ist. Sie hat drei Eigentümlichkeiten:

---

[1]) Dasselbe erfordert dringend eine neue eingehende Behandlung.

[2]) Die Zeichnung Gius. Manocchis in Windsor-Castle ist im Raphael-Werk von Gutbier II, 75, der Stich Volpatos von 1772 ebendaselbst 76 und (umgekehrt) in dem Umrissstich von Foin in den Oeuvres complètes de Raphael Sanzio t. III (Paris 1844) pl. 306 wiederholt.

[3]) Vergl. Venturi a. a. O. S. 152. Der Stich Volpatos zeigt bereits den landschaftlichen Hintergrund und Blumen im Vordergrunde.

[4]) Galerie Borghese S. 297. Ebenso Graul a. a. O. S. 36.

[5]) Im Gegensinn gestochen von Charles Cochin im Cabinet Crozat t. I, 36. Aber der in A. 2 erwähnte Stich von Foin ist nicht, wie im Text der Oeuvres complètes angegeben wird, nach dieser Zeichnung gemacht.

[6]) Abecedario l. l. p. 89 ff. In der Anmerkung zu dieser Stelle wird noch eine verkleinerte Rotstiftkopie, die mittelmäfsige Arbeit eines Schülers von Rubens, als im Louvre befindlich erwähnt.

1. Schwebt ein Eros mit dem Schwert Alexanders über diesem und Hephästion, vielleicht wieder im Anschluss an den entsprechenden Eros in der rechten Ecke des Sodomaschen Fresko.

2. Der Eros auf dem Schilde hat einen länglichen, aber nicht, wie auf dem Stiche Caraglios, gebogenen, sondern geraden Pfeil.

3. Auf der Fufsbank steht die vom rechten Fufse der Roxane abgezogene Sandale.

Aller drei Merkmale entbehrt der Stich des Caraglio, kann mithin nicht, wie die Herausgeber von Mariettes Abecedario vermuteten, nach dieser Zeichnung gemacht sein.

Am meisten entfernt sich von W die in gleicher Technik ausgeführte Knightsche Zeichnung (S. 193), aber bei aller Selbständigkeit zeigt sie doch in der Anordnung wie in der Haltung der Mehrzahl der Figuren direkte Abhängigkeit oder wenigstens Anlehnung an jene. Wenn Rudolph Weigel (die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen S. 596 N. 57) an Polidoro da Caravaggio als Urheber der Zeichnung denkt, so vermag ich ihm darin nicht zu folgen.

Endlich aber übte die durch W repräsentierte Komposition — und darin liegt ein letzter indirekter Beweis für ihren raffaelischen Ursprung — auch auf selbständige Werke der Grofskunst ihren Einfluss.

3 FRESKO DES NICCOLO DELL' ABBATE

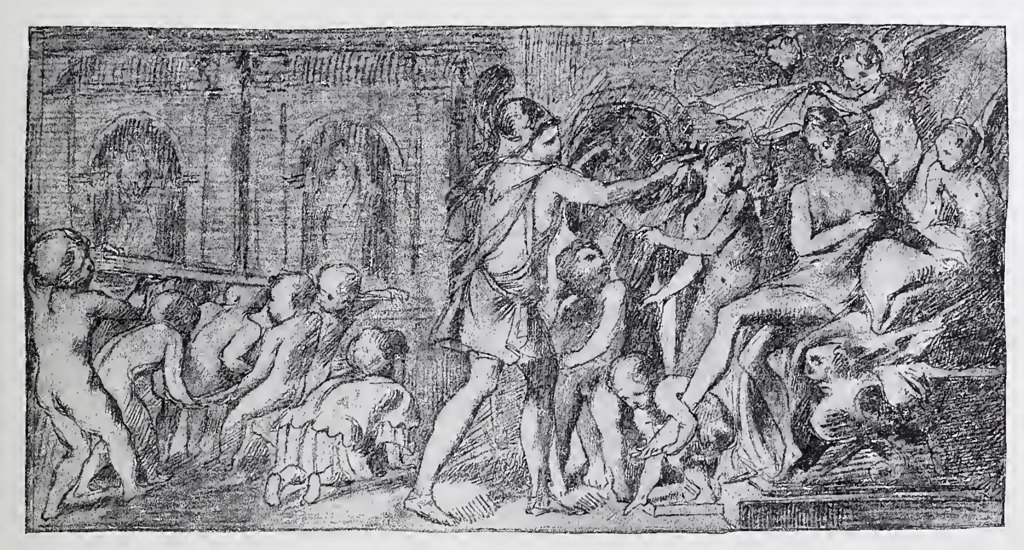
Den sprechendsten Beleg dafür bietet das Fresko, welches im Jahre 1570 von Niccolo deli' Abbate im Schloss von Fontainebleau ausgeführt worden ist, und zwar im sogenannten Escalier du Roi, Chambre de Madame d'Estampes, auch Chambre d'Alexandre genannt. Letzteren Namen führt der Raum vom Inhalt der acht Bilder, mit welchen seine Wände geziert sind: 1. Bezähmung des Bucephalus, 2. Alexander und Roxane, 3. Alexander und Timokleia, 4. Alexander, die Werke Homers einschliefsend, 5. Alexander und Thalestris, 6. Alexander, den gordischen Knoten durchhauend, 7. das Fest der Feldherren, 8. Apelles mit Alexander und Kampaspe. 1. und 3., 6. und 8. sind in längliche Ovale, die übrigen in grofse Vierecke gemalt.[1]) Dass die Fresken von Niccolo dell' Abbate ausgeführt sind, ergiebt sich mit Sicherheit aus dem *Compte de Mre Pierre Reynault, trésorier clerc et payeur des oeuvres et bastimens du Roy, durant une année entière commencant le 1er de Janvier 1570 et finie le dernier de décembre ensuivant,* wonach in diesem Jahre gezahlt ist: *A Nicolas L'Abbati, paintre, la somme de 215 liv. 12 s. 6 d., à luy ordonnée, par Mre François Primadicis de Boullongue, abbé de Saint Martin de Troyes, conseiller et ausmonier ordinaire du Roy et superintendant des bastimens et édifices de Sa Majesté, pour ouvrages de paintures par luy faits au chateau de Fontainebleau; à scavoir: un grand tableau figurant la prinse du Havre de Grace . . . et avoir fait des tableaux de la vie et gestes d'Alexandre en la chambre appellée de madame d'Estampes, au donjon dudit chasteau.*[2]) Ob sie auch von ihm oder, was Reiset vertritt, von Primaticcio erfunden sind, ist eine andere hier nicht zu entscheidende Frage. Jedenfalls stehen sie in stilistischer Hinsicht, namentlich in der grofsen Schlankheit

[1]) Vergl. Reiset, Gaz. des beaux arts 1859, III, p. 203 ff.

[2]) Vergl. de Laborde, Renaissance des arts à la cour de France I, 530.

der Körper, unter dem Einfluss des letztgenannten Künstlers. Aber bei keinem von beiden kann die Anlehnung an Raffael wundernehmen.

Während die übrigen Bilder des Cyklus früh gelitten haben und zum Teil nach Stichen Léon Davents durch Abel de Pujol restauriert worden sind, ist gerade das uns interessierende Bild sehr gut erhalten, was um so wertvoller ist, als kein Stich desselben, wie überhaupt keine Abbildung, auch nicht in Photographie, existiert. Ich fühle mich daher Herrn Eugen Müntz zu gröfstem Dank für die Liebenswürdigkeit verpflichtet, mit welcher er einen ihm befreundeten Künstler, Herrn Chedanne, zu einer Zeichnung des Bildes gewonnen und eine Photographie derselben mir zur Veröffentlichung überlassen hat. Nach dieser ist die folgende Abbildung gemacht.



Niccolo dell' Abbate.
Die Hochzeit des Alexander und der Roxane.
Fresko im Schlosse zu Fontainebleau.

Wenn nicht geläugnet werden soll, dass der Künstler die Inspiration zu seiner Komposition durch die lucianeische Beschreibung (wenn auch in einer Übersetzung) empfangen habe, so ist doch auch offenkundig, dass er bei ihrer Ausführung unter dem Einflusse der raffaelischen Zeichnung stand. In der Richtung stimmt das Bild mit dem Stiche des Caraglio und den Majoliken. So stellt er mit Raffael gegen Lucian Hymenäus und Hephästion vor Alexander und zwar Hymenäus auch vor Hephästion, lässt ersteren die Bewegung des Zeigens machen, letzteren (bärtig) auf Alexander blicken, giebt dem Eros im Harnisch die Lage nicht sowohl eines Lauernden, als eines unter der Last des Harnisches Kriechenden und lässt den Schild von mehr als zwei, mindestens drei, Eroten getragen werden. Ja selbst den Kranz im Haar des halbwüchsigen Hymenäus und des den Alexander ziehenden Eros glaube ich wahrzunehmen. Bemerkenswert, weil allmählich häufiger geworden, ist, dass hier die Krone hoch, in der Richtung nach dem Kopfe der Roxane hin von Alexander gehalten, also gewissermafsen die Krönung selbst vollzogen wird. Eine selbständige Zuthat ist der zweite hinter Roxane auf dem Lager hervorguckende Eros.[1])

[1]) Total von Lucian, mithin auch von dem eben betrachteten Gemälde, abweichend ist die prachtvolle, mit weifs gehöhte Rötelzeichnung des Primaticcio in der Albertina

4 ZEICHNUNG DES PARMIGIANINO

Weniger als dieses Fresko hält sich eine aus der Schule des Parmigianino hervorgegangene Komposition an die lucianeische Vorlage. Es ist dies eine mit Sepia und Ocker gemalte, weifs gehöhte Zeichnung der Albertina (84. École de Parmig. — 98)



A. Bartsch nach Parmigianino.
Die Hochzeit des Alexander und der Roxane.

(29. — 29 A B 61; Braun Albertina N. 449). Hier kniet Roxane völlig nackt auf dem Lager, mit beiden Armen ihren Schofs deckend; Alexander sitzt mit überschlagenen Beinen auf einem Sitz ihr gegenüber und blickt sie bewundernd an, die gespreizten Finger der linken Hand nach dem Munde führend, mit der auf den Sitz gestützten Rechten ein Stück seines Gewandes (?) fassend. Hymenäus steht zwischen ihnen, mit der rechten Hand auf Roxane weisend, aber nach Alexander hin blickend. Hephästion steht hinter Alexander, zu Boden sehend, aber ohne Fackel. Neben ihm wird noch der Kopf eines zweiten behelmten Kriegers sichtbar. Eroten fehlen ganz. Trotz der grofsen Abweichung von Lucian glaube ich an der Deutung auf Alexander und Roxane festhalten zu sollen.



SCHULE DES PETER PAUL RUBENS

ALEXANDER UND ROXANE

ORIGINAL IN DER CUMBERLAND GALERIE ZU HANNOVER

13



(Braun Albertina N. 325), welche 1785 von Ad. Bartsch gestochen und in dem Werke Recueil d'estampes gravées par Adam Bartsch, d'après les desseins originaux de différens maîtres qui se trouvent à la Bibliothèque Imp. et Roy: de Vienne, Vienne 1794 als N. 4 unter den Zeichnungen des Parmesan veröffentlicht wurde. Unsere Abbildung ist nach diesem Stich gemacht. Sie war wohl, wie die Mehrzahl der Zeichnungen des Meisters selbst, für eine Kupferätzung bestimmt. Das in Aussicht genommene Format machte eine grofse Zusammenziehung der Komposition notwendig, liefs aber eine Ausdehnung nach oben zu. Daher kamen der Eros im Harnisch und die Schildträger in Wegfall, letztere bis auf einen, der, hinter Hephästion stehend, etwas trägt, was ein Schild sein kann. Der den Alexander ziehende Eros ist zurückgeschoben und kommt nur mit dem Kopfe neben dem rechten Unterarm der Roxane hervor. Dadurch ist Alexander dicht an das Lager herangerückt und kann der Roxane die Krone aufsetzen. Und so macht sich der Eros auf ihrem Lager nichts mit ihrem Kopf zu schaffen, sondern kauert hinter ihr. Hymenäus ist durch einen hinter Hephästion stehenden und zuschauenden behelmten Krieger ersetzt. Hephästion, der übrigens mehr einem alten Diener als einem Feldherrn gleicht, hält in beiden gerade in die Höhe gehobenen Armen je eine Fackel. Dafür wurden zwei in der Luft schwebende Eroten, welche den Betthimmel vorziehen, eingefügt und der Sandalenlöser verdoppelt. Anklänge an die raffaelische Komposition, welche man bei Parmigianino erwarten könnte, treten nicht hervor.

5 GEMÄLDE VON RUBENS

In ähnlicher Richtung bewegen sich die Veränderungen, welche Rubens mit der Komposition vornahm. Seinen Namen trägt ein Gemälde, welches sich heut in der Cumberland-Gallerie zu Hannover unter Nr. 469 befindet und hier (a. d. Tafel) nach einer wohl gelungenen Photographie des Herrn Alpers jun. zum ersten Male veröffentlicht wird. Aber schon Rooses, welcher (Oeuvre de Rubens T. IV p. 10 n. 793) dieses Bild erwähnt, erkannte darin nur die Arbeit eines seiner Schüler. Ob Lebrun, der »garde des tableaux« des Grafen Artois, das Original des Meisters besafs, muss dahingestellt bleiben. Das Bild, welches dieser hatte und welches bei der Versteigerung seiner Sammlung 1791 an Danempord kam, stimmt inhaltlich mit dem Bilde von Hannover im ganzen überein, aber war nicht wie dieses auf Leinwand, sondern auf Holz gemalt und viel kleiner (7×13 Zoll), während dieses (nach Rooses) 167 cm hoch und 222,5 cm breit ist. Der Auktionskatalog, wiederholt bei Blanc, le trésor de la curiosité II p. 131 beschreibt jenes folgendermafsen: Alexandre venant couronner Roxane, accompagnée de l'Hymen et de l'Amour; elle est assise sur son lit et déshabillée par des amours. Belle composition de huit figures. Sept pouces sur treize. Bois. (212 fr., Danempord). Da mir sein gegenwärtiger Aufbewahrungsort unbekannt ist, halte ich mich an das Bild von Hannover. Dass die Beschreibung des Katalogs einige Figuren, wie Hephästion, Eroten, übergeht, liegt zu Tage.

Roxane, augenscheinlich noch mehr als in irgend einer anderen Komposition die Hauptfigur, sitzt auf einem vergoldeten Bett, fast völlig entkleidet, nur den Schofs mit einem Gewandftück deckend, zu Boden blickend. Ein Eros zieht ihr die Sandale vom rechten Fufse; ein zweiter, hinter ihrem Haupt schwebend, zieht den Schleier vom Kopfe weg, auf welchen Alexander die Krone zu setzen im Begriff steht. Ihn zieht Hymenäus, nur wenig gröfser als die Eroten gebildet, zu ihr, schmachtend zu ihm aufblickend und mit der rechten Hand seinen linken Unterarm fassend. Diese Figur

erinnert nächst Roxane am meisten an die Zeichnung Raffaels.[1]) Neben Alexander steht der jugendliche Hephästion, auf Roxane blickend, eine kurze brennende Fackel haltend. Nicht er, sondern Alexander legt seine linke Hand auf die Schulter Hymens. Ein dritter schwebender Eros hält den Helm über den Kopf Alexanders; er entspricht dem die Roxane entschleiernden; ein vierter zwischen den Beinen des Hephästion und des Hymenäus stehend und, wie es scheint, die Arme über den Kopf gelegt, guckt schelmisch hervor. Auf einem niedrigen Tisch vor dem Bett liegt neben einem Fläschchen das Geschmeide der Roxane; unter dem Tisch guckt ein Hund hervor.

Hymenäus und die Eroten und damit alles Erotische ist aus dieser Komposition entfernt, so dass diese recht eigentlich als Krönung der Roxane erscheint, in einem Gemälde, welches mit der Bezeichnung *Alexander* und *Campaspe* ebenfalls unter dem Namen des Rubens geht.[2]) Das Bild wurde, als es sich in der Sammlung Wöllfeld befand, von dem Ungarn Samuel Czetter, welcher zu Anfang dieses Jahrhunderts in Wien thätig war, gestochen. Wo es sich heut befindet, weifs ich nicht. Auch der Stich Czetters ist sehr selten.[3]) Ein Exemplar desselben in der Albertina, dessen Auffindung und Photographie ich Strzygowski verdanke, nach einer nicht ganz fertigen Platte gemacht, trägt die Unterschrift:

Ebauché par P. P. Rubens. *Sam. Czetter Hungarus sculpsit*

Alexandre et Campaspe

L'Original se trouve dans la Collection de Mr Wöllfeld.

Se vend à Vienne chez F. X. Stöckl.

Die Veränderungen, welche gröfstenteils die Weglassung des Hymenäus und der Eroten mit sich brachte, sind, von Vergröberungen abgesehen, hauptsächlich folgende: An Roxane, welche unter einem Himmelbett sitzt, sind nur der Oberleib und die Füfse unbekleidet; der Schleier fällt vom Kopfe nach hinten herab. Die linke Hand legt sie nicht vor die Brust, sondern in die ausgestreckte Linke Alexanders. Dieser erscheint hier ebenso wie Hephästion und Roxane älter als dort. Hinter ihm und Hephästion kommt von hinten her, etwas nach vorn gebeugt und nach Roxane hinblickend, ein Untergebener, welcher eine Platte (oder kleinen Schild?) und auf dieser ein Schwert trägt. Der Helm, welchen dort ein Eros über den Kopf Alexanders hält, steht hier neben dem Geschmeide der Roxane.

Nachträglich habe ich noch Kenntnis von drei Majoliken (Vergl. S. 199 ff.) erlangt:

1. Eine Schüssel des Xanto in Bologna, nur fragmentarisch erhalten (22 cm Durchm.), mit der Signatur: ·*M·DXXXVII*· *Omnia vincit Amor.* ·*F·X·R*· giebt die Mittelgruppe von Alexander bis zu dem die Roxane schmückenden Eros im ganzen nach dem Stich des Caraglio. Eine Durchzeichnung verdanke ich der Liebenswürdigkeit von Luigi Frati.

2. Eine Schüssel desselben Meisters im Museo Correr zu Venedig ($25\frac{1}{2}$ cm Durchm.) mit der Signatur: *1534. Ecco la Babilonica Reina. F· X· A· R· in Urbino*

[1]) Dass Rubens diese besessen haben soll, ist oben (S. 194 A. 2) erwähnt.

[2]) Vergl. Rooses a. a. O. Die Vermutung Goelers v. Ravensburg, Rubens und die Antike S. 169, dass Rubens in diesem Bilde durch das Fresko Primaticcios in Fontainebleau beeinflusst worden sei, erweist sich als haltlos.

[3]) Schneevoogt, Catalogue des estampes gravées d'après Rubens, p. 138 n. 22 erwähnt nur das Exemplar des Teyler-Museum in Haarlem.

enthält nur die Figuren des Alexander, der Roxane und des sie schmückenden Eros; im Hintergrunde passieren ein Reiter und 4 Fufssoldaten eine Brücke. (Lazari, Notizia delle opere d'arte della Raccolta Correr p. 63 n. 238.)

3. Eine Schüssel des Leocadio Solombrino von Forli, einst in der Sammlung Delsette, später Barker (40 cm Durchm.), mit der Signatur: *Leochadius. Soloö | brinus picsit | Foroliviom | ece- | MDLV* scheint sich am meisten mit der oben S. 199 erwähnten Majolika des Xanto zu berühren, mit der sie insbesondere den Hund gemein hat, während ihr die übrigen Zuthaten dieser fehlen. Hier fasst ein Eros den Vorhang des Himmelbettes. (Frati, Di una insigne Raccolta p. 54 n. 279 Lazari a. a. O.).

HOLBEINS BERGWERKZEICHNUNG IM BRITISCHEN MUSEUM

VON EDUARD HIS

Als ich im Mai 1880 im Print Room des britischen Museums die Kupferstiche und Handzeichnungen des XV und XVI Jahrhunderts durchmusterte, fand ich in einem Bande mit der Überschrift »German drawings vol. XII« ein Blatt mit einer rund eingefassten getuschten Federzeichnung, ein Bergwerk in felsiger Gegend darstellend, in welcher ich sofort die Meisterhand des jüngeren Hans Holbein erkannte. Dafür spricht nicht nur die geniale und höchst lebendige Auffassung des Vorgangs, die Energie der Bewegungen der in mannigfacher Arbeit begriffenen Bergleute, die kecke und naturgetreue Art, wie bei denselben die Muskelanstrengung in Armen und Beinen ausgedrückt ist, sondern auch die ihm durchaus eigene flotte Art der Lavierung.

Der damalige Direktor des Print Room, den ich darauf aufmerksam machte, schien meiner Versicherung, dafs die Zeichnung ein echter Holbein sei, wenig Glauben zu schenken. Auch ein berühmter englischer Sammler, welcher so freundlich war, dieselbe mit mir zu examinieren, betrachtete sie mit ausgesprochenem Zweifel und ich musste mich damals damit begnügen, meiner Überzeugung von Holbeins Urheberschaft auf einer Adresskarte Ausdruck zu verleihen, welche ich der Zeichnung beilegte.

Dass ich nun heute, wo dieselbe von der jetzigen einsichtsvollen Direktion anerkannt wird, [1]) imstande bin, das höchst interessante Blatt den Lesern des Jahrbuchs in vorzüglichem Lichtdruck vorzulegen, verdanke ich der Gefälligkeit meines werten Freundes, Herrn Professor M. Lehrs in Dresden, welchen ich, als er im Sommer 1893 im Begriffe war, nach London zu gehen, um in den dortigen Sammlungen seine so erfolgreichen Forschungen über die ältesten Meister des Kupferstichs zu vervollständigen, ersuchte, sich das betreffende Blatt zeigen zu lassen und von der Direktion die Ermächtigung zu einer photographischen Aufnahme desselben zu erwirken, was diese gütigst bewilligte.

Die Zeichnung ist schon in kulturgeschichtlicher Beziehung wichtig, indem sie, nach dem Urteil bewährter Mineralogen, von der alten Art des Bergbaus einen anschaulichen Begriff giebt. Die Sprengung des Gesteins bewerkstelligte man damals

[1]) Siehe zweites Beiblatt der Nationalzeitung vom 11. März 1894.

nicht durch Pulver, sondern es wurden mit wuchtigen Hämmern rund um das abzulösende Stück hölzerne Keile eingetrieben, welche man dann so lange befeuchtete, bis die in solcher Weise bewirkte Anschwellung des Holzes das Gestein aus einander sprengte. Zwei athletische Gestalten sieht man in solcher Arbeit begriffen. Die gebogenen Stiele ihrer Hämmer sind von elastischem Eschenholz, wodurch ein schwungvolleres Ausholen des Schlages erzielt wird. Zwei andere sieht man mit je zwei kleineren Hämmern, wovon der eine, kurzweg »Eisen« genannt, als Meifsel zugespitzt ist, die für das Eindringen der Keile nötigen Löcher vorbohren. Im Vordergrund steigt einer aus einem Schacht. Auf seinem Kopfe scheint eine brennende Lampe befestigt. Rechts befindet sich in der Höhe ein Stollen, aus welchem ein Bergmann einen mit erzhaltigem Gestein beladenen »Hund« herausbefördert. Was der links davon auf einer Leiter in eine Kluft eindringende Mann auf dem Rücken trägt, dürften vielleicht frisch geschärfte Eisen sein.

Es drängt sich nun die Frage auf, wo Holbein wohl die Anregung zu dieser in der Kunst gewiss selten vorkommenden Darstellung erhalten haben mag.

Man wäre zuerst geneigt, an das minenreiche England zu denken, wo Holbein die zwölf letzten Jahre seines Lebens zubrachte. Dass aber die Zeichnung, obgleich jetzt in England, sich im XVI Jahrhundert in Basel befand, davon hat mich folgender Umstand überzeugt: Ein angesehener und begüterter Baseler Bürger, Andreas Ryff (geb. 1550, gest. 1603), welcher selbst Bergwerksbesitzer war, schrieb 1599 seine Erfahrungen im Bergbau in einem Manuskript nieder und liefs dasselbe durch einen Maler mit mehreren Abbildungen von Bergwerken und anderen Verrichtungen der Metallurgie zieren. Nun ersieht man aus einem dieser Bilder, dass dem Maler die Holbeinische Bergwerkzeichnung bekannt sein musste, indem er sie als Vorbild zu fünf der von ihm dargestellten Bergleute benutzte. So hat er den im Vordergrunde aus dem Schacht Steigenden kopiert. Noch genauer findet sich der rechts davon knieende Bergmann nachgebildet, welcher mit seinem krummstieligen Hammer zu wuchtigen Schlägen ausholt. Ebenso bezeichnend ist der Mann, welcher, aus dem Stollen hervortretend, seinen Hund über eine Brücke stöfst. Der rechts am Boden Knieende, welcher mit einer Hacke erzhaltige Erde zusammenscharrt, sowie der links in halber Höhe mit Schlägel und Eisen Arbeitende sind gleichfalls, wenn auch in etwas veränderter Stellung, benutzt. Solche Vorbilder mussten dem Maler um so willkommener sein, als er vielleicht selbst nie ein Bergwerk gesehen hatte. Die Möglichkeit, dass die Übereinstimmung mancher Figuren ihren Grund darin haben könnte, dass beide Maler, der geniale Holbein und (80 Jahre später) der von Ryff zur Illustration seines Buches benutzte Aquarellist an der gleichen Quelle, d. h. aus einem gedruckten Werke über Bergbau, geschöpft haben könnten, ist wohl kaum der Erwähnung wert, denn wenn auch Agricola, welchen man den Vater der Mineralogie genannt hat, schon zu Holbeins Lebzeiten über den Bergbau schrieb, so ist doch die mit Holzschnitten versehene Ausgabe seines Werkes »De re metallica libri XII« erst 1556 erschienen und die Darstellungen, welche sie enthält, und von welchen, beiläufig gesagt, die besten von dem Schweizer Rudolf Manuel Deutsch gezeichnet und geschnitten sind, haben nicht die geringste Ähnlichkeit mit derjenigen, welche hier in Frage kommt.

Das Vorhandensein von Holbeins Zeichnung in seiner Adoptivheimat Basel am Ende des XVI Jahrhunderts bedingt zwar nicht notwendigerweise deren dortige Entstehung, macht sie jedoch in hohem Grade wahrscheinlich und scheint mir daher eine thatsächliche Bestätigung, dass er und kein anderer dieselbe in seiner kecken



HANS HOLBEIN D. J.

BERGWERK

TUSCHZEICHNUNG IM BRITISH MUSEUM ZU LONDON

14



und lebendigen Weise skizziert hat. Die von bewährten Mineralogen und Kennern des Bergbaues darin wahrgenommene Charakteristik der Darstellung und absolute Wahrheit in Tracht und Geräten lassen es als undenkbar erscheinen, dass es sich hier nur um ein Gebilde seiner Phantasie handelt, sondern sie trägt das Gepräge des wirklich Geschauten, wenn auch künstlerisch zu einem wirkungsvollen Bilde Gruppierten.

Holbein könnte nun zwar in nicht zu grofser Entfernung von Basel Bergwerke gesehen haben, denn deren gab es im nahen Schwarzwald, in den Vogesen und im Jura. Aber gewisse Merkmale weisen mit ziemlicher Sicherheit auf das Alpengebiet, so die mit Steinen belegten Schindeldächer der Hütten, sowie die gewaltigen Felswände ohne Baumwuchs.

Dass in der Schweiz von alters her Bergbau getrieben wurde, wird von mehreren Schriftstellern bestätigt. So sagt B. Studer in seiner »Geschichte der physischen Geographie der Schweiz«, 4. Buch, S. 389:

»In den Hochalpen hatte seit Jahrhunderten eine, meist mit zu schwachen Kräften unternommene und bald wieder aufgegebene Ausbeutung von Erzen stattgefunden. So im Wallis auf die Eisenerze von Chemin und Chamoison, die Bleierze des Lötschthals, das Golderz von Gondo; in Uri auf Blei- und Silbererze und in Maderan auf Eisenerze; am Gonzen bei Sargans auf Eisen; vorzüglich aber in Graubünden, wo die Blei- und Silbererze von Davos, Schams und Scharl, die Eisenerze von Filisur und Ferrera und andere Erzanbrüche bald von Bündnern, bald von Fremden abgebaut wurden und die noch jetzt kursierenden Sagen von dem fabelhaften Reichtum, zu dem die Vertemate-Franchi von Plurs durch den Bergbau in Scharns, am Parpaner Rothhorn und am Casanna gelangt sein sollen, zu immer neuen Versuchen reizten.«

Wie gelangte nun aber Holbein in die Hochalpen? Wohl schwerlich als Tourist, denn damals pflegte man diesen Sport noch nicht. Die Wildnis der Alpen schreckte eher ab, als dass man sie ohne Not aufsuchte. Dagegen arbeitete er bekanntlich in den Jahren 1517—1519 in Luzern, und wie ich früher an dieser Stelle aussprach,[1]) liegt die Vermutung sehr nahe, dass der noch junge Künstler von hier aus eine kürzere oder längere Wanderschaft nach Oberitalien unternahm. Der nächste Weg führte über den Gotthardpass, und wirklich finden sich in mehreren Holbeinischen Zeichnungen und Holzschnitten Reminiscenzen an einen Alpenpass und an die Teufelsbrücke.[2]) Nun wurde, zufolge der angeführten Stelle aus Studer, in verschiedenen Thälern Uris Erz gegraben, namentlich auch im Maderanerthal am Bristenstock, sowie auch am Fufse der Windgälle, und es lässt sich sehr leicht denken, dass Holbein auf seiner Wanderung über den Gotthard einem dieser Bergwerke seine Aufmerksamkeit widmete, da ihn sein Weg nahe daran vorbeiführte. Auch an einem andern, vom Haslithal ausgehenden, über den Sustenpass führenden und bei Wasen in die Gotthardstrafse ausmündenden Saumweg befanden sich seit dem XV Jahrhundert Eisengruben, nämlich im Gadmen- oder Mühlethal,[3]) jedoch scheint mir kaum wahrscheinlich, dass Holbein

---

[1]) Einige Gedanken über die Lehr- und Wanderjahre H. Holbeins d. J. (Jahrgang 1891, Heft 2, S. 65).

[2]) Ebendaselbst, mit Hinweis auf S. Vögelins »Ergänzungen und Nachweisungen zum Holzschnittwerk H. Holbeins d. J.« (Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. V, S. 179 u. flgd.).

[3]) A. Höpfner, Magazin für die Naturkunde Helvetiens. Bd. 2, S. 98.

diesen Umweg wählte. Eher könnte man der Vermutung von S. Vögelin Raum geben, dass er seinen Rückweg durch Graubünden nahm, woselbst der Bergbau von alters her blühte. Zwar nimmt dieser Autor an, dass Holbein bei diesem Anlass die Todesbilder im bischöflichen Palast zu Chur gemalt habe, wobei er unter andern Gründen darauf hinweist, dass in einem seiner Holzschnitte, der sogenannten Kebestafel, die Burg, welche die Überschrift »Arx veræ felicitatis« trägt, dem bischöflichen Schloss zu Chur nachgebildet sei.[1]) Die Möglichkeit von Holbeins Rückkehr durch Graubünden zugegeben, muss jedoch in betreff der Todesbilder erinnert werden, dass die Annahme von Holbeins gänzlicher oder auch nur teilweiser Ausführung derselben von Professor J. R. Rahn in Zürich seither durch historische Gründe endgültig widerlegt wurde (im Sonntagsblatt des »Bund« 1878, Nr. 12—15). Übrigens ist die von mir ausgesprochene Wahrscheinlichkeit, dass Holbein auf seinem Wege nach oder seiner Rückkehr aus Italien die Anregung zu seiner Bergwerksdarstellung erhalten habe, nicht in der Weise aufzufassen, als ob jede andere Möglichkeit einer Reise in das Alpengebiet ausgeschlossen sei. Weder über das eine noch über das andere wird man wohl je Gewissheit haben.

Was die Tracht der Bergleute betrifft, welche ich anfänglich für eine ausschliefslich schweizerische Eigentümlichkeit hielt, indem sie an die im Hochgebirge üblichen Kapuzenkittel oder Heuhauben der Älpler und Wildheuer erinnert, so werde ich von sachkundiger Seite belehrt, dass es eigentlich die deutsche Bergmannstracht ist, wie sie noch jetzt im Harz üblich sein soll; jedoch ist mein Gewährsmann, Dr. E. von Fellenberg in Bern, der Ansicht, dass in der Schweiz ursprünglich zum Betrieb der Bergwerke deutsche Bergleute herangezogen wurden.

Wie aus der in Anmerkung 1, Seite 207, erwähnten Zeitungsnotiz ersichtlich ist, befindet sich die Bergwerkzeichnung nicht mehr im 12. Band unbekannter Deutscher, sondern hat seit kurzem einen ihrer Bedeutung entsprechenden Platz eingenommen, indem sie unter ihrer wahren Benennung in einem grofsen Oberlichtsaal des britischen Museums neben anderen wertvollen Handzeichnungen berühmter Meister aller Schulen ausgestellt worden ist.

[1]) Die Wandgemälde im bischöflichen Palast zu Chur mit den Darstellungen der Holbeinischen Todesbilder. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung von F. Salomon Vögelin. Herausgegeben von der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. 1878. S. 76 und 77; sowie auch: Ergänzungen und Nachweisungen zum Holzschnittwerk H. Holbeins d. J. von Sal. Vögelin, im Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. V, S. 200

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

ZUR BYZANTINISCHEN FRAGE

DIE WANDGEMÄLDE IN S. ANGELO IN FORMIS

VON E. DOBBERT

(SCHLUSS)

Habe ich bisher zu beweisen versucht, dass die Darstellungen aus dem Leben Jesu in S. Angelo in Formis inhaltlich und in betreff der Komposition der byzantinischen Auffassungsweise entsprechen, so bleibt mir noch übrig, die Verwandtschaft in den Kopftypen, der Gebärdensprache, dem Kostüm, den architektonischen Hintergründen und der malerischen Technik darzulegen, denn erst wenn nach allen diesen Seiten eine Übereinstimmung erwiesen ist, steht der byzantinische Charakter der Bilder fest. Gedankengehalt und allgemeine Anordnung kann auch ein abendländischer Künstler byzantinischen Mustern entnommen haben, im übrigen aber eine spezifisch abendländische Formensprache reden; so zeigt z. B. ein lateinisches Evangeliar der Godehardskirche in Hildesheim aus dem XIII Jahrhundert in ersterer Beziehung eine starke Einwirkung der byzantinischen Kunst, die sich auch auf die architektonischen Beigaben, ja auf gewisse stehende Gebärden, namentlich den sogenannten byzantinischen Redebeziehungsweise Segengestus erstreckt, hat aber in den Kopftypen, obgleich der Maler offenbar hier und da den verunglückten Versuch gemacht hat, auch in dieser Beziehung sein byzantinisches Muster nachzuahmen, sowie in der Art und Weise, wie die Menschen gehen, stehen, sitzen, liegen, nichts mit der byzantinischen Kunst gemein. Ja es giebt selbst griechische Handschriften, in deren Miniaturen byzantinische Kompositionsschemata von einem abendländischen Maler im abendländischen Stil gehandhabt worden, so das Evangeliarium D. 67 der Bibliotheca Ambrosiana in Mailand aus dem XIII Jahrhundert und die Evangelienhandschrift Nr. 118 der St. Petersburger öffentlichen Bibliothek aus der Mitte des XV Jahrhunderts, in welcher ein Teil der Miniaturen byzantinischen Ursprungs ist, die meisten aber von einem italienischen Maler, der sich der byzantinischen Kompositionsweise anschloss, im Renaissancestil ausgeführt sind.[1])

II. DIE KOPFTYPEN IN DEN WANDMALEREIEN VON S. ANGELO IN FORMIS

Während in rein abendländischen Gemälden des frühen Mittelalters Christus meist jugendlich, bartlos dargestellt wird,[2]) erscheint er in den Scenen aus seinem Leben in S. Angelo in Formis als Mann in mittleren Jahren mit sehr starkem,

---

[1]) Zu diesen beiden Handschriften vergl. meine Bemerkungen im Repert. für Kunstwissenschaft Bd. XV (1892), S. 372, 373.

[2]) Vergl. oben S. 133, S. 156 Anm. 1 und Vöge, a. a. O. S. 305.

langen, über den Nacken herabwallenden Haupthaare,[1]) mit kurzem, die Wangen und das Kinn umrahmenden Barte und leicht angedeutetem Schnurrbarte. Es ist der Christustypus der erzählenden Darstellungen der byzantinischen Kunst des XI und XII Jahrhunderts; denn der von Kraus in der Real-Encyklopädie der christlichen Altertümer II, S 24 geschilderte »dritte, byzantinisierende« Christustypus, dessen Fehlen in S. Angelo von demelben als einer der Beweise des abendländischen Ursprungs der Wandbilder beigebracht wird, ist in der byzantinischen Kunst nie ausschliefslich zur Herrschaft gekommen. Wohl giebt es dort, wo es sich um die feierliche Darstellung Christi als Pantokrator in Apsiden oder Kuppeln handelt, Christusköpfe, welche an »Greisenhaftigkeit, Leblosigkeit und Öde der Züge« leiden, »tief liegende Augen« zeigen und den Eindruck des »Grausigen« hervorbringen. Da hier Christus Gottvater vertritt, erhalten seine Züge etwas Greisenhaftes. Die Kunst strebte danach, ihm als dem Allherrscher den Ausdruck des Gewaltigen, des Majestätischen zu geben. Es handelte sich um die Darstellung des Allmächtigen, wie er in der Apokalypse I, 8 geschildert ist: »Ich bin das A und das O, der Anfang und das Ende, spricht der Herr, der da ist und der da war und der da kommt, der Allmächtige« (ὁ παντοκράτωρ).

Bei diesem Bestreben führte die *gewollte* Strenge des Ausdruckes zum Grausigen, der *gewollte* Ernst zum Düsteren, die *gewollte* Würde zur Kälte, aber selbst bei der Darstellung des Pantokrator ist bisweilen »der Ausdruck Christi bei aller Würde mild.«[2])





Nr. 25. S. Angelo in Formis.



Nr. 26. Evangel. Kgl. Bibl. Berlin (Nr. 66). XII. Jahrh.

Ein wesentlich anderer ist der byzantinische Christus dort, wo er in seinem Wandel auf Erden geschildert wird. Hier tritt er uns als etwa dreifsigjähriger Mann mit ernsten aber nicht unfreundlichen Gesichtszügen, kurz — wie in den erzählenden Bildern von S. Angelo in Formis entgegen (siehe Fig. 25 aus der »Auferweckung des Lazarus«). Wie so ganz anders als in dem von Kraus zur Kennzeichnung des »byzantinisierenden Typus« beigebrachten hässlichen düstern Brustbilde aus dem VIII Jahrhundert in der Cäciliengruft zu Rom[3]) erscheint z. B. Christus in dem Taufbilde der Evangelienhandschrift Nr. 66 der Berliner Königlichen Bibliothek (oben

[1]) »Nicht durch Zufall ist (in der byzantinischen Kunst) das Haar Christi in so auffällig voller breiter Lage angegeben« Brockhaus, a. a. O. S. 100. Es herrschte die Meinung, dass sein Haupt keine Scheere und keine Menschenhand aufser derjenigen seiner Mutter, und zwar nur in seinem zarten Alter, berührt habe. Nikephoros Kallistos im Handbuch der Malerei vom Berge Athos, deutsche Ausgabe S. 416, Anmerk. 2.

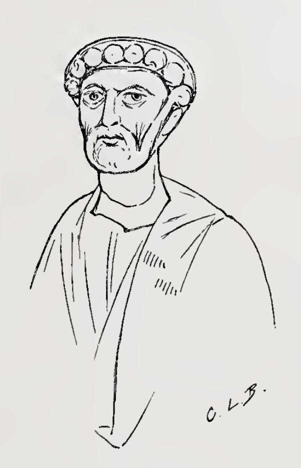
[2]) Brockhaus S. 100.

[3]) Abbildung bei de Rossi, Roma sotterranea II, Tav. VI; Kraus, Roma sotterranea Taf. XII.

S. 132, Fig. 4), oder in der Scene, da er den Feigenbaum verflucht, ebenda Blatt 67a (S. 212, Fig. 26) und bei der Blindenheilung im Pariser Gregor von Nazianz Nr. 510 (oben S. 146, Fig. 11).

Der Typus der trauernden Mutter Maria, wie er in dem Kreuzigungsbilde (S. 154, Fig. 18) und bei der Bestattung Jesu zum Ausdruck kommt, entspricht durchaus dem byzantinischen, wie ein Vergleich dieser beiden Bilder mit der Miniatur der trauernden Frauen am Grabe Christi auf Blatt 96b der Handschrift 66 der Berliner Königlichen Bibliothek (oben S. 145, Fig. 8) ergeben dürfte.

Unter den Aposteln ist besonders Petrus hervorzuheben: die die Stirn umgebenden kreisrunden Locken, die eingefallenen Wangen, der breite runde Vollbart[1]) lassen sich in Werken der byzantinischen Kunst, die sich hier eng an die altchristliche Auffassung angeschlossen hat, immer wieder nachweisen. Man vergleiche etwa die Petrusköpfe S. 130, Fig. 1, S. 146, Fig. 10, S. 150, Fig. 12, S. 151, Fig. 14 und den Petruskopf Fig. 27 aus dem von mir für die Scene mit der Kananäerin gehaltenen Bilde mit dem aus der griechischen Evangelienhandschrift des XIII Jahrhunderts Nr. 13, 8⁰ der Königlichen Bibliothek zu Berlin Blatt 130a in Fig. 28 wiedergegebenen Petrusbilde und mit der Petrusgestalt in der Sophienkirche zu Kijew (XI Jahrhundert)[2]).



Nr. 27. S. Angelo in Formis.



Nr. 28. Evangeliar. Kgl. Bibliothek Berlin (8⁰ Nr. 13). XIII Jahrh.

Johannes der Täufer bei der Taufe und bei der Höllenfahrt Christi mit dem sehr starken wilden Haupthaar und Bart und dem düsteren Aussehen entspricht durchaus dem Typus des byzantinischen πρόδρομος, wie er, um hier aus zahlreichen Beispielen nur eines hervorzuheben, auf einem Wandbilde der Sophienkathedrale in Kijew[3]) sich uns darstellt.

Der Engel in dem Bilde: »die Frauen am Grabe« (S. 159, Fig. 23) mit seinem lockigen, dichten, Stirn, Wange und Hals anmuthig umrahmenden Haare und den freundlichen Zügen ist ein echter Vertreter des byzantinischen Engeltypus.

Der in S. Angelo immer wieder, sowohl unter den Aposteln, als auch sonst, namentlich auch im »Gleichnis vom barmherzigen Samariter« vertretene Typus eines Greises mit tief herabhängendem Schnurrbarte und langem Kinn- und Backenbarte

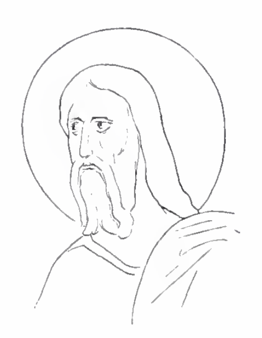
---

[1]) Auch im Handbuch der Malerei vom Berge Athos S. 293, § 401 heifst es von Petrus: »Ein Greis mit rundem Bart«.

[2]) Abbildung in dem von der Kaiserlichen Archäologischen Gesellschaft in St. Petersburg herausgegebenen Werke: **Кіевскій Софійскій Соборъ** (die Sophienkathedrale zu Kijew) Taf. 36, Fig. 3.

[3]) Abbildung ebenda Taf. 38, Fig. 21.

ist, wie ein Vergleich mit mehreren Gestalten in den Mosaiken des inneren Narthex der jetzigen Moschee Kachrije in Konstantinopel aus dem XI—XII Jahrhundert lehrt, byzantinischen Ursprungs. Unsere Fig. 30 bietet den Kopf des ersten der drei beim Mahle sitzenden Priester, denen Maria als Kind gezeigt wird, in der Moschee Kachrije[1]) als Gegenstück zu dem Kopfe des Abraham in dem Bilde vom reichen Manne und dem armen Lazarus in S. Angelo (Fig. 29).




Nr. 29. S. Angelo in Formis.



Nr. 30. Moschee Kachrije, Konstantinopel. XI—XII Jahrh.

Bei der Besprechung des »Einzugs Christi in Jerusalem« S. 151 bemerkte ich bereits, dass die an diesem Vorgange beteiligten Kinder wie in unzweifelhaft byzantinischen Werken nichts eigentlich Kindliches hätten, sondern wie kleine Erwachsene erschienen. In der That mischt sich in byzantinische Knabendarstellungen immer wieder ein ältlicher Zug. Es mag dies eine Folge davon sein, dass die byzantinischen Künstler bei Bildern wie »die Anbetung der Könige«, »die Muttergottes mit dem segnenden Christuskinde auf dem Schofse«, oder bei jener Gattung von Christusbildern, die man »Immanuelbilder«[2]) nennt, Werken also, in denen die Darstellung eines Kindes verlangt wurde, dem eine weit über sein Lebensalter hinausgehende Handlung oder repräsentierende Stellung zugemutet ward, sich gewöhnten, Kindern überhaupt einen ältlichen Charakter zu geben.

III. GEBÄRDEN, STELLUNGEN UND BEWEGUNGEN

Bereits im ersten Teil wurde wiederholt die Gebärdensprache als mit derjenigen der byzantinischen Kunst übereinstimmend gestreift. Hier ist im Zusammenhange von derselben zu handeln.

Ich beginne mit dem Gestus der Anrede. In frühmittelalterlichen abendländischen Werken wird hierbei, wie in der altchristlichen Kunst, häufig der soge-

[1]) Nach einer Photographie. Eine Abbildung in dem oben S. 139 Anm. 7 bereits genannten Werke Kondakoffs über die byzantinischen Kirchen Konstantinopels Taf. 37 und in desselben Verfassers Schrift über die Mosaiken in der Kachrije-Moschee, Odessa 1881, Taf. X. Denselben Typus bietet auch die griechische Handschrift der Bibl. nat. in Paris Nr. 1208, »Die Predigten des Mönches Jakobus über die Jungfrau Maria«, aus dem XI Jahrhundert, Bl. 61 a in der Scene, in welcher Anna das Kind den zum Festmahl versammelten Priestern und Schriftgelehrten zeigt. Abbildung bei Labarte, Hist. des arts industr. Alb. II Pl. LXXXVII.

[2]) In Anknüpfung an Jesaias VII, 14 »Siehe, eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären, den wird sie heifsen Immanuel«. Die byzantinischen Immanuel-Bilder zeigen bald Christus als Jüngling in ganzer Gestalt, bald als Kind, gewöhnlich mit der Schriftrolle in der Hand, in Form eines Medaillon-Brustbildes. Redin, **Рукописи съ визант. миніят. въ библіот. Венеціи, Милана и Флоренціи** (Handschriften mit byzant. Miniat. in den Bibl. zu Venedig, Mailand und Florenz), i. d. Journal des Minist. der Volksaufklärung. St. Petersburg, 1891. Dezemberheft, S. 309 f.

nannte lateinische Segengestus, der ja nichts weiter als der antike Gestus der Anrede ist,[1]) verwendet. Der sogenannte griechische Rede- oder Segengestus, bei welchem der Daumen und der Ringfinger, an dessen Stelle in Kunstwerken zuweilen auch der Mittelfinger tritt, über einander gelegt sind, begleitet in abendländischen Werken die Rede nur selten. In den von Vöge zu einer Gruppe vereinigten Handschriften aus der Wende des I Jahrtausends findet sich nur hier und da ein Anklang daran;[2]) im Egbert-Codex kommt er, wie ich glaube, infolge byzantinischen Einflusses,[3]) wiederholt vor. In den Wandbildern von S. Angelo begegnet uns der »lateinische« Redegestus nirgends. Soweit der Zustand der Bilder es erkennen lässt, wird die Anrede entweder durch die ausgestreckte geöffnete Hand ausgedrückt, so bei Christus in den Scenen mit der Samariterin, der Ehebrecherin, dem ins Leben zurückgerufenen Lazarus (S. 212 Fig. 25) u. s. w., oder durch den »griechischen« Gestus, so bei dem in Jerusalem einziehenden Christus (S. 150 Fig. 12) und bei Johannes dem Täufer in dem Bilde der Höllenfahrt Christi (S. 158 Fig. 21). Hier bedeutet der Gestus, wie immer wieder in der byzantinischen Kunst, zugleich ein Hinweisen auf Christus.[4]) Wie sehr die Gestalt und Gebärde Johannes' des Täufers in dem Anastasis-Bilde in S. Angelo dem byzantinischen Typus entspricht, lehrt ein Vergleich mit dem Johannes in der betreffenden Miniatur der Evangelienhandschrift Urbin. Nr. 2 aus dem Jahre 1128, in der Vaticana Bl. 260[5]) und mit dem Prodromos in der oberhalb des jüngsten Gerichtes in Torcello befindlichen Anastasis.[6])

Die beiden soeben geschilderten Arten der Anrede finden sich bereits in den Mosaiken von S. Apollinare nuovo zu Ravenna, wo aber der griechische Gestus vorwiegt, und sodann immer wieder in byzantinischen Bildern; es sei hier nur auf ihr abwechselndes Vorkommen im Berliner Evangeliarium Nr. 66 hingewiesen. Vergl. S. 132 Fig. 4 und S. 212 Fig. 26.

Wo es der besondere Sinn der Rede verlangt, werden in S. Angelo natürlich auch andere Gebärden geboten. So greift z. B. bei der »Fufswaschung« (S. 151 Fig. 14) Petrus nach seinem Kopfe, indem er die Worte spricht: »Herr [dann] nicht blofs meine Füfse, sondern auch die Hände und das Haupt«, eine Gebärde, die, wie bereits S. 151 betont wurde, für die byzantinische Darstellung dieses Gegenstandes typisch ist. So macht Christus in der Scene, die ich für das Gespräch mit dem kananäischen Weibe halte (vergl. oben S. 147) mit der nach aufsen geöffneten Linken eine abwehrende Bewegung, doch wohl zur Begleitung der Worte, Matthäus XV, 26:

---

[1]) Apulejus Metam. II 39 (bei de Waal »Gestus« in Kraus' Real-Encyklopädie der christlichen Altertümer I, 601): »porrigit dexteram et ad instar oratorum conformat articulum, duobus infimis conclusis digitis, ceteros eminentes porrigit et infesto pollice infit«.

[2]) Vöge, a. a. O. S. 292.

[3]) Vergl. meine Bemerkung in den Gött. gel. Anzeigen 1890. S. 880, 881.

[4]) Siehe im ersten Teil dieser Abhandlung S. 158 und die Stelle im Malerbuche vom Berge Athos S. 207, wonach der Vorläufer auf Christus zeigt. Nach dem apokryphen Evangelium des Nikodemus (Kap. XVIII), welches den byzantinischen Darstellungen der Höllenfahrt Christi wesentlich zu Grunde liegt, hat Johannes der Täufer in der Hölle die Ankunft Christi geweissagt. Siehe Ainaloff und Redin, **Кіево-Софійскій Соборъ** (Die Sophien-Kathedrale in Kijew), St. Petersburg 1889, S. 92.

[5]) Abbildung bei d'Agincourt, Malerei, Taf. LIX Fig. 6.

[6]) Abbildung bei Jessen, Die Darstellung des Weltgerichts, Taf. I; Clausse, Les monuments du christianisme au moyen-âge. Basiliques et mosaiques chrétiennes, Paris 1893, II, 145, und danach i. d. Revue de l'art chrét., 5. série, V (1894) p. 158.

»Es ist nicht fein, dass man den Kindern ihr Brot nehme und werfe es vor die Hunde!«

In der Erhebung der Rechten, wie wir sie bei dem Hauptmann in dem Kreuzigungsbilde von S. Angelo finden, dürfen wir eine Gebärde des Verehrens, des Gottpreisens sehen. Lukas XXIII, 47: »Da aber der Hauptmann sah, was da geschah, pries er Gott und sprach: Fürwahr, dieser ist ein frommer Mensch gewesen!« Dementsprechend giebt das Malerbuch vom Berge Athos (Deutsche Ausgabe S. 204 § 300) die Vorschrift: »Und der heilige Longinus, der Hauptmann, schaut auf Christus, hält seine Hand erhoben und preist Gott«. Die Erhebung der Rechten, »so dass dem Gesichte die innere Handfläche zugekehrt blieb«, also wie in unserem Bilde, findet sich häufig als Zeichen der Verehrung von Göttern im griechischen Altertum.[1]) Die Gestalt des Gott preisenden Hauptmannes, der nach dem Vorgange des apokryphen Evangeliums des Nikodemus wiederholt als Longinus bezeichnet wird, findet sich immer wieder auf byzantinischen Kreuzigungsbildern und zwar an derselben Stelle, rechts vom Kreuze, sowie in derselben Haltung, in der Linken den Schild, die Rechte erhebend, wie in S. Angelo.[2]) Zum Vergleich nenne ich die Longinus-Gestalten in dem Wandgemälde der Sophienkirche zu Kijew,[3]) dem Mosaikbilde in der Kirche zu Monreale[4]) sowie demjenigen in S. Marco zu Venedig[5]) und auf der Zellenschmelzplatte aus dem X Jahrhundert in der Reichen Kapelle zu München.[6]) Wie so ganz sich der Urheber des Wandbildes in S. Angelo an das byzantinische Schema hielt, geht daraus hervor, dass er seinem Longinus die typische zurückgeworfene Kopfhaltung gab, die in den betreffenden Bildern durch die tiefere Stellung des zu Christus emporschauenden Hauptmannes begründet, hier aber, wo sein Kopf mit demjenigen Christi in *einer* Linie liegt, nicht recht am Platze ist. In der spezifisch abendländischen frühmittelalterlichen Kunst fehlt diese Gestalt.[7]) Wenn wir sie später auch in abendländischen Kunstwerken, wie im Hortus deliciarum (links vom Kreuze,[8]) im Evangelienbuche zu Goslar, im Altargemälde aus Soest im Berliner Museum,[9]) in den Kreuzigungsreliefs Niccolo Pisanos und seiner Schule antreffen, so erklärt sich dies

[1]) Vergl. Baumeister, Denkm. d. klass. Altert. I. 592.

[2]) Auch Pokrowski, S. 379, erwähnt dieser Übereinstimmung.

[3]) Abbildung in dem Werke der Petersb. Arch. Gesellsch. über die Sophienkirche Taf. 29, Fig. 16 und bei Graf Tolstoi und Kondakoff, **Русскія древности въ памятникахъ искусства** (Russ. Altertümer in Denkm. d. Kunst) IV, S. 139 Fig. 115.

[4]) Abbildung bei Gravina Tav. 20 A.

[5]) Abbildung bei Ongania, Bd. I (gross Folio) Tav. XVI.

[6]) Abbildung bei Becker und von Hefner-Alteneck, Kunstwerke und Gerätschaften des Mittelalters und der Renaissance II (1875), Taf. 40.

[7]) Vergl. Vöge, S. 250. Oft wird auch der Mann, der die Seite des gekreuzigten Christus mit dem Speere durchbohrt, ebenfalls auf Grund des Nikodemus-Evangeliums (vergl. Pokrowski 361—363), Longinus genannt. Diese Gestalt findet sich oft auf abendländischen Kreuzigungsbildern.

[8]) Abbildung in d. Gazette arch. 1884, Pl. 9 und bei Lübke, Geschichte der Deutschen Kunst, S. 289 Fig. 259.

[9]) Abbildung bei v. Quast und Otte, Zeitschrift für christl. Archäol. und Kunst II, Taf. 15; Aldenkirchen, Die mittelalterliche Kunst in Soest, Taf. VIII; Heeremann Freiherr von Zuydwyk, Die älteste Tafelmalerei Westfalens; Janitschek, Gesch. d. deutsch. Mal., Tafel zu S. 161. (Zu dem starken byzantinischen Einfluss in diesem Gemälde vergleiche meine Bemerkung in den Gött. gel. Anzeigen. 1890 S. 881.)

durch Anlehnung an byzantinische Muster auch in solchen Fällen, wo, wie bei den Pisani, in *stilistischer* Beziehung eine unbedingte Unabhängigkeit von diesen Mustern besteht.[1])

Das Sichniederlassen auf ein Knie als Gebärde der Verehrung findet sich, wie wir bereits oben S. 153 sahen, bei der »Verspottung Christi«, hier freilich in höhnendem Sinne gemeint. Dasselbe Motiv bietet, wie ebenfalls schon hervorgehoben wurde, die entsprechende Scene in S. Marco zu Venedig. In ernst gemeintem Sinne trat uns dieselbe Art des Knieens bei Petrus in der Verklärungsscene (S. 135 Fig. 6) entgegen, wobei schon angedeutet wurde, dass das Motiv an dieser Stelle in der byzantinischen Kunst typisch sei. Auch in anderen Scenen ist es anzutreffen, so z. B. bei zweien der demütig vor dem Kaiser Basilius II am Boden liegenden Gestalten im Psalter des X.—XI Jahrhunderts in der S. Marco-Bibliothek zu Venedig, Ms. gr. 17.[2])

Dass das unterwürfige Ambodenliegen, wie wir es in der fraglichen Scene mit der Kananäerin, bei der Auferweckung des Lazarus und beim Gebete auf Gethsemane sehen, für die byzantinische Darstellungsweise besonders bezeichnend ist, lehren byzantinische Kunstwerke immer wieder. Wohl finden wir dieses Motiv auch in der frühmittelalterlichen abendländischen Kunst, doch tritt es im Abendlande, wohin es vielleicht unmittelbar aus der altchristlichen Kunst, eher aber, wie ich glaube, aus der frühesten byzantinischen gedrungen ist, seltener auf.

Von den Gebärden der Trauer und des Grames in unseren Wandbildern lässt sich wohl keine *ausschliefslich* für die byzantinische Kunst in Anspruch nehmen, doch ist auch keine darunter, die nicht in unzweifelhaft byzantinischen Kunstwerken vertreten wäre. Von dem Pressen der Rechten an die Wange und jener Haltung der Hände, bei welcher die Rechte das Gelenk der Linken umfasst, war schon bei der Kreuzigung S. 155 die Rede. Die Art, wie zwei Frauen auf demselben Bilde und Johannes bei der Grablegung die mit dem Gewande bedeckte Hand zum Auge führen, um die Thränen zu trocknen, kommt auf byzantinischen Bildern wiederholt vor. Es sei hier nur auf den Johannes bei der Kreuzabnahme im Berliner Evangeliar Nr. 66, Blatt 256b und die hinter der Mutter Maria stehenden Frauen bei der Kreuzigung der Evangelienhandschrift Nr. 1156 in der Vaticana[3]) hingewiesen.

In den Gesichtern hat der Künstler den Schmerz mehrfach durch jenes Mittel ausgedrückt, dessen sich der Urheber des antiken Niobekopfes bediente: wie bei der Niobe sehen wir bei der Maria in dem Kreuzigungsbilde und in der »Grablegung« die Linie der Augenbrauen nach der Nase hin in die Höhe gezogen, während sie nach aufsen hin sich übers Auge herabsenkt,[4]) ein Motiv, das man nicht selten an antiken tragischen Masken und wiederholt in der byzantinischen Kunst, so z. B. bei der Mutter Maria in der Kreuzigung auf Bl. 30b des Pariser Gregor von Nazianz Nr. 510[5]) antrifft. Bis zur Verzerrung ist dieser Zug in der von Tikkanen in die kunstgeschichtliche Litteratur eingeführten Klimax-Handschrift Nr. 1754 der vatikanischen

---

[1]) Vergl. meine Schrift über den Stil Niccolo Pisanos und dessen Ursprung, S. 43 und 46.

[2]) Abbildung bei d'Agincourt, Taf. XLVII, Fig. 5; Labarte, Hist. des arts ind., Taf. 85.

[3]) Abbildung bei d'Agincourt, Taf. LVII; Rohault de Fleury, La S. Vierge, Pl. XLVIII.

[4]) Vergl. Friederichs, Bausteine zur Geschichte der griechisch-römischen Plastik, neu bearbeitet von Wolters 1885, S. 434.

[5]) Abbildung bei Rohault de Fleury, L'Evangile II P. LXXXVIII.

Bibliothek aus dem XI—XII Jahrhundert zum Ausdruck des selbstquälerischen Grübelns, der Reue, des Jammers gesteigert.[1])

Ferner ist der Ausdruck der Wehmut durch die sanfte Neigung des Hauptes, wie wir sie bei Johannes, den Frauen und den Engeln in der »Kreuzigung« (S. 154, Fig. 18) und bei dem in Jerusalem einziehenden Christus (S. 150, Fig. 12) finden, echt byzantinisch.[2])

Auf das Erheben der Arme als Gebärde der Verzweiflung bei dem bethlehemitischen Kindermorde in S. Angelo und in der Moschee Kachrije zu Konstantinopel habe ich bereits auf S. 139 hingewiesen.

Für die Gebärde des Nachsinnens bei Petrus im »Abendmahl«, wo er die Rechte mit ausgestrecktem Zeigefinger zum Kinn geführt hat, bieten byzantinische Kunstwerke so manche Beispiele.[3]) Das Motiv findet sich bereits in der Cottonbibel aus dem V—VI Jahrhundert im britischen Museum Otho B VI.[4]) Es stammt aus dem griechischen Altertum, welches das in sich gewendete Nachsinnen dadurch ausdrückte, dass die Hand ans Kinn gelegt wurde.[5])

Als Gebärde des Staunens ist zu erwähnen die senkrechte Haltung der vor der Brust nach aufsen geöffneten Rechten bei Petrus in der Scene mit der Samariterin (s. o. S. 142). Damit stimmt z. B. überein die Art, wie Petrus in derselben Scene im Pariser Evangeliar Nr. 74 staunend die Linke, und die beiden Begleiter Josephs in dem Mosaikbilde, auf welchem Joseph Maria beschuldigt, in S. Marco zu Venedig die Rechte erheben.[6])

Wie in den entsprechenden byzantinischen Werken, so hält Christus auch in S. Angelo in Formis, wo es die Situation nur irgend gestattet, die zugedrehte Schriftrolle als Hinweis auf sein Lehramt in der Linken. Soweit der Zustand der Wandbilder es erkennen lässt, fehlt die Rolle nur in den Scenen mit der Samariterin und der Ehebrecherin, vielleicht beim Abendmahle und sodann in denjenigen Scenen (insbesondere der Passion), in denen beide Hände durch die Handlung oder die Situation in Anspruch genommen sind. Welch ein Gewicht auf die Anbringung der Rolle gelegt wurde, scheint daraus hervorzugehen, dass in dem von mir für die Scene mit der Kananäerin gehaltenen Bilde, in welchem die Linke Christi für die Gebärde der Abweisung in Anspruch genommen wurde, die Schriftrolle ihm in die Rechte gegeben ward. Auch beim »Judaskuss« hält Christus, wie ich sicher glaube, in der Rechten die Rolle, wenn dieselbe auch bei der Schadhaftigkeit der betreffenden Stelle des Originales in Fig. 16 auf S. 153 nicht gezeichnet werden konnte. Es ist eben die Schriftrolle in unseren Bildern, wie in der byzantinischen Kunst überhaupt, gleichsam die unzertrennliche Gefährtin Jesu. Auch in der frühmittelalterlichen abendländischen Kunst kommt die Rolle in derselben Bedeutung vor, aber doch viel seltener, wie aus der hierher gehörenden Zusammenstellung bei Vöge S. 302 zu ersehen ist. Im

---

[1]) Tikkanen, Eine illustrierte Klimax-Handschrift der vatikanischen Bibliothek, i. d. Acta societatis scientiarum Fennicae, Tom XIX, Nr. 2, Helsingfors 1890, mit Abbildungen.

[2]) Vergl. die Kopfhaltung des Johannes oben auf S. 156 Fig. 20 und diejenige Christi beim Einzug in Jerusalem in dem Pariser Gregor von Nazianz Nr. 510. Abbildung bei Pokrowski S. 253, Fig. 125.

[3]) Siehe Tikkanen: Die Genesismosaiken in Venedig und die Cottonbibel S. 140.

[4]) Abbildung ebenda. Taf. IX, Fig. 69.

[5]) Siehe Baumeister, Denkmäler d. klass. Altertums I, 589.

[6]) Abbildung bei Ongania Bd. III (klein Folio) Taf. XLIII.

Abendlande ist oft die Rolle durch das Buch ersetzt, wie z. B. im Egbert-Codex, in dem Hildesheimer Evangelienbuche des Bischofs Bernward und in der Evangelienhandschrift zu Brescia. In S. Angelo hält Christus nur, wo er als Knabe im Tempel redet, das Buch.

Ein in S. Angelo wiederholt anzutreffendes Motiv, das nach meinen Erfahrungen auch wieder für den byzantinischen Charakter der Bilder spricht, ist das Hervorragen der rechten Hand aus dem den Arm an seiner unteren Seite eng umschliefsenden Mantel, jene Verhüllung des rechten Armes, die sich an antiken Rednerstatuen oder an Gestalten in der Stellung eines Redners, wie der berühmten Sophokles-Statue im Lateran, findet und den jungen sich noch übenden Rednern geboten war, damit sie sich der lebhaften Gestikulation enthielten und sich an Ruhe gewöhnten.[1] Diese Armhaltung bieten in S. Angelo: Petrus in der Scene mit der Ehebrecherin; derselbe Jünger und sein greiser Nachbar bei der Auferweckung des Lazarus; der eine der Jünger beim Gange nach Emmaus; Christus, wo er den Jüngern am See von Tiberias erscheint (Fig. 31). Aus der byzantinischen Kunst lassen sich zahlreiche Beispiele für dieses auch auf altchristlichen Reliefs häufig anzutreffende Motiv beibringen. Es findet sich mehrfach in den Mosaiken von St. Apollinare nuovo und an der Kathedra des Maximian zu Ravenna, im syrischen Evangelium des Rabula in der Laurentiana zu Florenz, häufig in den Wandbildern der Sophienkirche zu Kijew, so z. B. bei Joseph, da wo der Hohepriester der Maria den Purpur und die Wolle übergiebt (Fig. 32)[2], in den Mosaiken der Kirche zu Monreale, in denjenigen der Kachrije-Moschee in Konstantinopel, immer wieder in byzantinischen Miniaturen, wie z. B. bei einem der Apostel in der Darstellung der Fufswaschung auf Bl. 6b des Evangelienfragments der Petersburger öffentlichen Bibliothek Nr. 21 aus dem VIII oder IX Jahrhundert, wiederholt in dem Pariser Gregor von Nazianz No. 510, in dem Evangeliar der Berliner Königlichen Bibliothek No. 66, auf Bl. 263 der griechischen Bibel aus dem XI Jahrhundert in der Vatikanischen Bibliothek zu Rom, Reg. graec. No. 1[3]) u. s. w. Nicht zufällig dürfte es sein, dass wir dieses Motiv gleichfalls in solchen abendländischen Werken antreffen, bei denen auch sonst sich byzantinischer Einfluss nachweisen lässt, so z. B. bei Joseph in dem Bilde: »Christus im Tempel lehrend« und bei dem einen Jünger in der »Heilung der Schwiegermutter des Petrus« im Egbert-Codex[4]), einige mal in





No. 31. S. Angelo in Formis.



No. 32. Sophien-Kathedrale in Kijew. XI Jahrh.

[1]) Vergl. Müller bei Baumeister, Denkm. d. klass. Altert. III, 1829, und die daselbst abgebildete Mantelfigur nach Becker, Augusteum N. CXVII, sowie die Stelle bei Cicero pro Cael. 5, 11: »nobis quidem olim annus erat unus ad cohibendum bracchium toga constitutus«.

[2]) Nach der Abbildung in dem Werke der St. Petersburger Arch. Gesellsch. über die Sophienkirche in Kijew, Taf. 28, Fig. 10.

[3]) Abbildung bei Beifsel, Vatikanische Miniat. Taf. XIII.

[4]) Abbildung bei Kraus, Taf. XVII u. XXII.

den Wandbildern auf der Reichenau[1]), bei dem einen Jünger in der »Auferweckung des Lazarus« auf Bl. 17a des Evangelistariums No. 1 in Karlsruhe[2]), wiederholt im Hortus deliciarum und im Antiphonarium von St. Peter zu Salzburg, bei dem Apostel Petrus in dem Mosaikbilde der Apsis in S. Maria in Trastevere zu Rom vom Jahre 1140[3]), bei den Aposteln Petrus und Jacobus in dem von de Rossi der zweiten Hälfte des XII Jahrhunderts zugeschriebenen Mosaikbilde der Apsis in S. Maria nuova (gegenwärtig S. Francesca romana) zu Rom[4]), bei Joseph in dem Mosaikbilde der Anbetung der Könige von Cavallini in S. Maria in Trastevere in Rom[5]) u. s. w. Auch ist es für unsere Frage von Bedeutung, dass das Motiv des verhüllten Armes sich mehrfach bei Duccio findet[6]), dessen künstlerische Entwickelung von der byzantinischen Kunst ihren Ausgang genommen hat, und dessen Werke, trotz der in ihnen enthaltenen eigenartigen Züge, sich vielfach in der Anordnung, der Gebärdensprache, den Kopftypen an das byzantinische Schema anschliefsen. So ist es denn auch nicht zu verwundern, dass manche seiner Darstellungen aus dem Leben Jesu an seinem grofsen Altarwerke in Siena, wie die »Fufswaschung«, »die Höllenfahrt«, »die Frauen am Grabe«, eine nahe Verwandtschaft mit unseren Wandbildern zeigen.

Wie ich S. 130, 131 die Abendmahlsdarstellung in S. Angelo in Formis inhaltlich und dem allgemeinen Kompositionsschema nach aufs entschiedenste für die byzantinische Kunst in Anspruch nehmen musste, so bietet dieses Bild auch bezüglich der Art, wie Christus und der Nachbar des rechts vorne sitzenden Petrus auf dem Ruhebette liegen, rein byzantinische Eigentümlichkeiten dar. Das an die spätantike Sitte sich anschliefsende Zutische*liegen*, wobei das Haupt der Tischgesellschaft den Platz an dem linken Ende des Sigma einnimmt,[7]) wird von der byzantinischen Kunst, im Unterschiede von der rein abendländischen, bei der Darstellung der biblischen Mahle, insbesondere des Abendmahles Christi, von der Frühzeit, dem V—VI Jahrhundert an das ganze Mittelalter hindurch festgehalten. Es sind Ausnahmen, wenn Christus, immer aber an der linken Ecke der halbkreisförmigen Tafel, *sitzend* angeordnet ist. Ein Vergleich der S. 130 gegebenen Abbildungen Fig. 1 und Fig. 2 erweist die nahe Verwandtschaft unseres Bildes mit dem Abendmahlsbilde im griechischen Psalter vom Jahre 1066 des Britischen Museums auch bezüglich der besonderen Art und Weise, wie Christus und sein Gegenüber sich hingelagert haben. Der einzige Unterschied besteht darin, dass der Christus in der Miniatur die Füfse gekreuzt hat, während derjenige des Wandbildes das linke Bein etwas in die Höhe gezogen und den linken Fufs nicht unter das rechte Bein gesteckt hat. Diese Haltung findet man bei dem Christus im Abendmahlsbilde des Evangeliars zu Gelati,[8]) in welchem auch, wie in unserem Gemälde, Petrus vor der rechten Ecke des Sigma auf einem besonderen Sitze angeordnet ist. In derselben Weise wie zum Abendmahle hatte sich

---

[1]) Abbildungen bei Kraus, die Wandgem. i. d. S. Georgskirche, Taf. IV, V, XIV.

[2]) Abbildung bei Lübke, Gesch. d. deutschen Kunst, S. 296, Fig. 266.

[3]) Abbildung bei de Rossi, Musaici cristiani, Fasc. VII.

[4]) Abbildung ebenda, Fasc. I.

[5]) Abbildung ebenda, Fasc. VII und bei Salazaro, Parte II.

[6]) Vergl. meine Beiträge zur Gesch. d. ital. Kunst gegen Ausgang des Mittelalt. (Sonderabdruck aus Dohmes Kunst u. Künstler), S. 106.

[7]) Siehe meine Abhandlung über das Abendmahl Christi im Repert. für Kunstwissenschaft XIV, 186f.

[8]) Abbildung im Repert. für Kunstwissenschaft XV, S. 368, Fig. 37.

Christus (in S. Angelo) auch zum Mahle bei dem Pharisäer an dem Sigma niedergelassen. Die abweichende Haltung des rechten Beines ist durch die Handlung, das Salben, motiviert.

Was die Darstellung des *Gehens* betrifft, so findet man bei einigen Gestalten unserer Bilder jene übliche Stellung, bei welcher das Gewicht des Körpers wesentlich auf dem einen, fest auf den Boden auftretenden Fufse ruht, während der andere Fufs nur mit der Spitze den Boden berührt, so bei Petrus im »Einzug Christi in Jerusalem« (S. 150, Fig. 12), dem fortgehenden Pharisäer (der rechten Eckfigur) in dem Bilde mit der Ehebrecherin, dem Priester in dem Gleichnis vom barmherzigen Samariter, Christus und Simon von Kyrene bei der Kreuztragung; die meisten schreitenden Gestalten berühren aber gleichmäfsig mit den Spitzen beider Füfse den Boden, ein keineswegs schönes Motiv, das sich aber neben der zuerst geschilderten normaleren Weise in byzantinischen Werken oft findet, so z. B. wiederholt in den Wandbildern der Sophienkirche zu Kijew, aus deren einem die in Fig. 32, S. 219 mitgeteilte Gestalt Josephs mit dem Christus in der Scene, da er den Jüngern am See von Tiberias erscheint (S. 219, Fig. 31) und den zahlreichen sonstigen hierher gehörenden Gestalten in S. Angelo verglichen werden möge. Vielfach sieht man diese Art des Schreitens auch in den Mosaiken der jetzigen Moschee Kachrije in Konstantinopel, der Kirche zu Monreale, der S. Marco-Kirche zu Venedig u. s. w.

Eine in byzantinischen Werken häufig anzutreffende Bewegung ist diejenige des raschen Forteilens, wobei das eine Knie stark gebogen wird, während der andere Fufs auswärts gestellt ist. In Fig. 16, S. 153 ist der so dahineilende Mann, der den von Judas verrathenen Christus an dem linken Handgelenke ergriffen hat, der entsprechenden Gestalt in der Miniatur des Psalters der Königin Melisenda (Fig. 17) bezüglich dieses Bewegungsmotivs sehr ähnlich. Dieselbe Bewegung findet man u. a. bei dem Fackelträger im »Judaskuss« und bei dem Manne, der Christus gefangen fortführt, in dem Evangeliar Nr. 1156 der Vaticana,[1]) sowie oft in den Mosaiken zu Monreale.

Überhaupt ist das stürmische Tempo der Bewegung, wo es der Gegenstand irgend erlaubt, für die byzantinische Kunst bezeichnend. Dass auch in dieser Beziehung die Wandbilder in S. Angelo byzantinisch sind, wurde bereits bei der Besprechung der Taufe Christi S. 132 und der Gefangennahme Jesu S. 152 angedeutet.

Beim *Stehen* derjenigen Gestalten, die sich nur wenig seitwärts wenden, sind die Füfse meist auswärts gesetzt, so bei Christus in der »Taufe« (S. 132, Fig. 3), der »Auferweckung des Lazarus« (S. 212 Fig. 25), in der Scene mit der Kananäerin und in dem Verhöhnungsbilde; bei Johannes dem Täufer in der »Rede über die Axt«; bei dem einen Räuber und bei dem Wirt der Herberge in dem Gleichnis vom barmherzigen Samariter. Daneben aber findet sich bei Gestalten, die stark nach der Seite gerichtet sind, eine Stellung, welche der oben gekennzeichneten zweiten Art des Gehens insofern entspricht, als die betreffenden Gestalten auch hier nicht fest auftreten, sondern bei paralleler Stellung der Füfse auf den Fufsspitzen zu stehen scheinen. Dazu kommt in der Regel eine gewisse Biegung der Kniee. Hierher gehören: der Blinde am Brunnen (S. 146, Fig. 10), Christus bei der Fufswaschung (S. 151, Fig. 14), der Diener, der dem Pilatus das Wasser über die Hände giefst, der vor dem sitzenden Greise stehende Mann in dem Bilde der Gefangennahme Jesu, die Ehebrecherin. Dass der Künstler hier einem gegebenen Schema folgte, nicht aber aus künstlerischem Unvermögen so verfuhr, folgt daraus, dass er dem Greise (links) in der »Grablegung Christi«, der in

[1]) Abbildung bei d'Agincourt, Mal. Taf. LVII, Fig. 4 u. 5.

demselben Mafse, wie die soeben genannten Gestalten, seitwärts gewendet ist, eine ungezwungene Stellung der Füfse gab, so dass der linke fest auftritt, der rechte aber mit der Spitze den Boden berührt. Für jenes Schema aber lassen sich auch wieder zahlreiche Beispiele aus der byzantinischen Kunst beibringen. Man vergleiche etwa die Stellung des David in dem Bilde seiner Salbung in der griechischen Bibel (XI Jahrhundert) der Vaticana Reg. graec. 1[1]) mit derjenigen des Blinden am Brunnen in S. Angelo (S. 146 Fig. 10). Ferner wären hier u. A. zu nennen: Simeon in der »Darstellung des Christuskindes im Tempel« auf Bl. 137 des Pariser Gregor von Nazianz Nr. 510,[2]) Maria in der »Darstellung des Christuskindes im Tempel« sowie Johannes der Täufer und Maria im »Jüngsten Gericht«, Wandbildern aus dem XII Jahrhundert in der Kirche des ehemaligen Neredizki-Klosters in der Nähe von Nowgorod,[3]) die Mutter Maria bei der Kreuzigung in der Sophienkirche zu Kijew,[4]) die Magd, gegenüber welcher Petrus Christus verleugnet, ebenda,[5]) Maria in der Miniatur des Jüngsten Gerichtes auf Bl. 110b und 111a des griechisch-lateinischen Psalters aus dem XIII Jahrhundert, zur früheren Hamilton-Sammlung gehörend, gegenwärtig im Berliner Kupferstichkabinet (Fig. 34.[6]) Vergl. in Fig. 33 die Fufsstellung der Ehebrecherin in S. Angelo.[7])



Nr. 33. S. Angelo in Formis.



Nr. 34. Griech.-lat. Psalter. Kgl. Kupferstichkabinet. Berlin. XIII Jahrh.

Doch nicht auf solche Einzelheiten beschränkt sich die Übereinstimmung der Stellungen und Bewegungen in S. Angelo mit denjenigen in unzweifelhaft byzantinischen Werken. Es ist eine gewisse Weichheit und Abrundung in der Art, wie die Gestalten stehen, gehen, ihre Arme und die nicht, wie in frühmittelalterlichen abendländischen Werken meist zu grofsen Hände halten, ein von der byzantinischen Kunst bewahrtes antikes Erbteil, das wir in S. Angelo trotz vieler Verzeichnungen immer wieder antreffen, das aber der frühmittelalterlichen abendländischen Kunst im allgemeinen abgeht.[8])

---

[1]) Abbildung bei Beifsel, Vatikanische Miniaturen, Taf. XIII.

[2]) Abbildung bei Rohault de Fleury, L'Evangile I, Pl. XV, Pokrowski S 104, Fig. 53.

[3]) Abbildungen bei Pokrowski, **Стѣнныя росписи въ древнихъ храмахъ греч. и русск.** (Wandmalereien in alten griechischen und russischen Kirchen) in den Arbeiten des 7. (russischen) archäologischen Kongresses in Jarosslaw 1887. Bd. I, Moskau 1890, Taf. V.

[4]) Abbildung a. a. O., Taf. 29, Fig. 16 und bei Graf Tolstoi und Kondakoff, a. a. O. S. 139, Fig. 115.

[5]) Abbildung in dem Werke über die Sophienkirche, Taf. 39 Fig. 23.

[6]) Abbildung der ganzen Miniatur bei Voss, Das jüngste Gericht in der bild. Kunst des frühen Mittelalt., Taf. I.

[7]) Nachträglich (zu S. 143—145) kann ich zwei byzantinische Miniaturen aus dem XI und XII Jahrhundert nennen, wo die Ehebrecherin neben dem sitzenden Christus steht: 1. im Evangel. der Laurentiana Plut. VI, Cod. 23, Bl. 184b (freundliche Mitteilung des Herrn Dr. Tikkanen), 2. im Evangeliar zu Gelati, Bl. 244 (nach Pokrowskis Abhandlung über diese Handschrift S. 49).

[8]) Vergl. Lamprecht, a. a. O. Anmerk. 1 zu S. 95.

IV. KLEIDUNG

Dass die Behandlung des Kostüms in den Wandbildern von S. Angelo der byzantinischen Übung entspricht, ist wohl von niemandem bestritten worden. Auch Kraus (S. 98) giebt hier byzantinische Einflüsse zu.

Christus, die Apostel, die Propheten in den Zwickeln über den Säulen, mit Ausnahme Daniels, die Engel tragen in antikisierender Weise, wie stets in der byzantinischen Kunst, die weite, lange Tunika mit breiten Ärmeln und darüber einen Mantel in der Art des griechischen Himation, der je nach der Situation bald beide Schultern bedeckt, bald den rechten Arm freilässt. Finden wir bei den heiligen Gestalten der frühmittelalterlichen abendländischen Kunst im allgemeinen dieselbe Kleidung, so ist die in S. Angelo häufig anzutreffende Ausschmückung der Tunika und zuweilen auch des Mantels mit einem oder zwei Streifen, die sich quer um den Ärmel [1]) und an dem übrigen Gewande senkrecht herabziehen, ein besonderes Merkmal der byzantinischen Darstellungsweise. [2])

Bei den übrigen Männergestalten ist der byzantinischen Tracht, wie sie sich allmählich seit Konstantin ausgebildet hatte, Rechnung getragen. So findet sich wiederholt der auf der rechten Schulter befestigte Schultermantel, das »Sagum« oder das »Paludamentum«, bald mit, bald ohne Randverzierungen, über der Tunika, die bei dem einen Pharisäer in dem Bilde mit der Ehebrecherin, sowie bei dem Krieger auf der linken Seite des Kreuzigungsbildes und den Königen David und Salomon in den Zwickeln über den Säulen, der herrschenden Mode entsprechend, reiche Randverzierungen zeigt. Bei den drei zuletzt genannten Gestalten lässt der kurze Rock, unter welchem sich noch ein engärmeliges Gewand befindet, die Beinbekleidung sehen: enganliegende Hosen und hohe Stiefel, bei David und dem Krieger Schnürstiefel, alles der byzantinischen Sitte und byzantinischen Kunstdarstellungen entsprechend. An dem Mantel eines der Männer, die bei dem Einzug Christi in Jerusalem ihm entgegenschreiten, scheint der Klavus, jenes reich ornamentierte, viereckige Stück Zeug angedeutet zu sein, welches je nach Farbe und Ornament ein Hauptabzeichen des Beamtenranges war. [3]) Wenn wir an dem mehrfach genannten Greise rechts in dem Bilde der Gefangennahme Christi einen mit einem Kreisornament vollständig bedeckten Mantel sehen, so entspricht dies auch einer byzantinischen Mode, die seit dem X Jahrhundert aufkam. [4]) Den kreisförmigen Verzierungen an den Hosen Salomons sind diejenigen an den enganliegenden Beinkleidern des greisen Königs in der »Anbetung der Magier«, einer Miniatur auf Blatt 272 des Menologiums in der Vaticana Nr. 1613 aus dem XI Jahrhundert, ähnlich. [5]) Der Mann, der den von Judas verratenen Christus am linken Arm ergriffen hat, hält, wie es scheint, einen Bogen in der Hand, eine Waffe, welche, im Gegensatze zu der älteren byzantinischen Bewaffnung, etwa seit dem Anfang des X Jahrhunderts im byzantinischen Heere beliebt

[1]) Im Egbert-Codex hat Pilatus den Streifen um den Ärmel. Abbildung bei Kraus, Taf. XLVI.

[2]) Dieser Schmuck, der sich auch an Gestalten der altchristlichen Kunst findet, ist ein Abkömmling jenes purpurnen Streifens, der bei den Römern die sogenannte Tunica laticlavia zierte, oder der zwei Streifen, mit denen die Tunica angusticlavia ausgestattet war. Vergl. Weifs, Kostümkunde. 2. Aufl. I, 465, 466 und Taf. VIII.

[3]) Siehe von Heyden, Die Tracht der Kulturvölker Europas S. 53.

[4]) Siehe Weifs, Kostümkunde, 2. Auflage, Bd. II, 48.

[5]) Abbildung bei Beifsel, Vatikanische Miniaturen, Taf. XVI.

geworden war.[1]) Auch dass der Hauptmann Longinus bei der Kreuzigung statt eines Helmes eine Zeugkappe trägt, entspricht einer byzantinischen Einrichtung, nach welcher etwa seit dem X Jahrhundert von den Kriegern neben flachen metallenen Helmen leichte gefärbte Kappen von Zeug getragen wurden.[2]) Die diademartigen niedrigen Kronen auf den Häuptern der Könige David und Salomon lassen sich an der byzantinischen Kaisertracht sowie in zahlreichen griechischen Kunstdenkmälern nachweisen.[3])

Eine in der byzantinischen Kunst immer wiederkehrende Gestalt ist der Daniel in dem Zwickel über einer Säule in S. Angelo sowohl dem jugendlichen Kopftypus als auch der Stellung und dem Kostüm nach. Immer wieder steht Daniel ganz in der Vorderansicht da, angethan mit einem reich verzierten, am Halse in der Mitte durch eine Spange zusammengehaltenen Mantel und darunter einer Tunika, welche an den Seiten so unter dem Hüftgürtel befestigt ist, dass sie in der Mitte vom Gürtel abwärts halbrundlich herabhängt[4]) und die enganschliefsenden Hosen und hohen Stiefel oder Socken sehen lässt. Als Beispiele seien hier erwähnt die Danielgestalten in der Sophienkirche zu Kijew,[5]) in der Kirche des Klosters Daphni bei Athen,[6]) in S. Marco zu Venedig.[7]) In derselben Tracht erscheint Daniel auch unter den Löwen auf einem Sarkophagrelief in S. Vitale zu Ravenna, in der Topographia christiana des Kosmas in der vatikanischen Bibliothek Gr. 699 Bl. 75a[8]) und im Pariser Gregor von Nazianz Bl. 435b.[9])

Die Tracht der Maria bei der »Kreuzigung« und der »Grablegung Christi« ist die typisch byzantinische Muttergottes-Kleidung: eine schleppende Stola und darüber ein Mantel in Form eines grofsen Umwurftuches, das über Kopf und Rücken gebreitet, sodann über die Schultern nach vorn genommen, und dessen eines Ende von links nach rechts oder umgekehrt über die Schulter rückwärts geworfen wird.[10]) Eine solche Anordnung des Gewandes war, wie Weifs meint, vermutlich ein Hauptmerkmal für die ehrsame Frau als solche und wurde eben deshalb bei der Darstellung der Maria immer wieder verwandt. Das Sternchen an dem den Kopf bedeckenden Teile des Mantels (»Kreuzigung« und »Grablegung«) kehrt bei byzantinischen Madonnen in der Regel wieder. Die trauernden Gefährtinnen der Maria bei der »Kreuzigung« und die Frauen am Grabe haben, wie stets, wesentlich dieselbe ernste Kleidung, während die Gewänder der Samariterin, der Ehebrecherin und der Sünderin, die Christi Füfse salbt, in ihren lichten bunten Farben dem weltlichen Sinne ihrer Trägerinnen entsprechen. Maria und die ihr zunächst stehende Frau bei der Kreuzigung haben durchweg braune Gewänder, die dritte Frau trägt unter ihrem ebenfalls braunen Mantel

---

[1]) Weifs, 2. Auflage, S. 56.

[2]) Ebenda S. 55.

[3]) Ebenda S. 36, Fig. 20, S. 39, Fig. 24, a, b. Siehe auch die Kronen der Davidgestalten im Chludoff-Psalter, bei Kondakoff, a. a. O. Taf. I, VI, XI, XIII.

[4]) Vergl. Weifs, a. a. O. S. 48.

[5]) Abbildung a. a. O. Taf. 42, Fig. 34.

[6]) Abbildung bei Lampakis, ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΔΑΦΝΙΟΥ, Athen 1889, S. 131.

[7]) Abbildung bei Ongania, Bd. III (klein Folio) Tav. V.

[8]) Abbildung bei Garrucci, Tav. 150.

[9]) Abbildung bei Bordier, Description des peintures . . . dans les manuscr. gr. de la Bibl. nat., p. 86, Fig. 23.

[10]) Vergl. Weifs S. 28.

eine weifse mit einem senkrechten braunen Streifen verzierte Stola,[1]) die Frauen am Grabe haben braune Mäntel über blauen Gewändern.[2]) Die Samariterin ist mit einem grünen weiten Ärmelgewande bekleidet und hat, wie schon zuweilen auf altchristlichen Denkmälern[3]) und, mit seltenen Ausnahmen auf byzantinischen, eine Kopfbedeckung und zwar in diesem Falle eine (mit Streifen verzierte weifse) Haube, wie sie ähnlich auch an den entsprechenden Gestalten in S. Apollinare nuovo zu Ravenna[4]) im Chludoff-Psalter,[5]) im Pariser Gregor von Nazianz Nr. 510[6]) und in S. Marco in Venedig[7]) zu sehen ist. Bei der Ehebrecherin kommt unter dem hellen, bräunlich rötlichen breitärmeligen Gewande über dem rechten Fufse und an den Händen ein hellblaues engärmeliges Kleid zum Vorschein. Kopf und Hals sind mit einem weifsen rotgestreiften Tuche bedeckt.[8]) Die Sünderin, die Christi Füfse salbt, trägt ebenfalls ein blaues Untergewand unter hell rötlichem Mantel.

IV. BAUWERKE

So weit Darstellungen von Gebäuden in den Wandbildern erhalten sind, stimmen sie mit solchen in byzantinischen Werken überein. Einige Beispiele mögen diesen Ausspruch erhärten. Der schmalen hohen Giebelfassade am rechten Ende des Bildes mit dem Judaskuss entspricht bis zu dem kleinen Dreieck im Giebel und der hochhinaufgeführten Thür das an derselben Stelle in der Miniatur mit der Paradiesesleiter in der vatikanischen Klimax-Handschrift Nr. 394 (XI Jahrhundert)[9]) befindliche Gebäude.

Wie das Stadtthor von Jericho in dem Gleichnisse vom barmherzigen Samariter von zwei schmalen runden, aus grofsen Steinen gemauerten Türmen flankiert ist, so ist es auch das Thor von Jerusalem beim Einzuge Christi auf Bl. 196 des Pariser Gregor von Nazianz.[10])

Die Bezeichnung des Felsengrabes des Lazarus durch eine vorgesetzte Thür ist ein spezifisch byzantinischer Zug.

Einen cylindrischen Brunnen auf Stufen wie beim Gespräche Christi mit der Samariterin zeigt die Verkündigungsscene auf Bl. 159b der Predigten des Mönches Jakobus über Maria in der Pariser Nationalbibliothek Nr. 1208.

Wenn die bisher genannten Beispiele, etwa mit Ausnahme der Grabesthür, sich auch auf rein abendländischen Werken finden, so sind für den byzantinischen Charakter unserer Wandgemälde die auf rundbogig verbundenen Säulen ruhenden Kuppeln des Tempels in der Versuchungsscene und an den Ciborien bei dem »Scherflein der Witwe«, der »Grablegung« und »den Frauen am Grabe« entscheidend. Ganz in derselben Form finden sie sich immer wieder in der byzantinischen Kunst.

---

[1]) Siehe die farbige Abbildung der Kreuzigung bei Salazaro I, Tav XV, wo aber der Mantelwurf der Frauen falsch gezeichnet ist.

[2]) Dieselbe Zusammenstellung findet sich auch an der Maria auf Bl. 110b des griechisch-lateinischen Psalters im Berliner Kupferstichkabinett.

[3]) Siehe Kraus, Real-Encyklopädie der christlichen Altertümer II, 715.

[4]) Abbildung bei Garrucci Tav. CCXLIX, 2; Rohault de Fleury, L'Evangile pl. XLIX, 1.

[5]) Abbildung bei Kondakoff a. a. O., Taf. V, Fig. 3.

[6]) Abbildung bei Rohault de Fleury, L'Evangile pl. XLIX, 2; Pokrowski S. 211, Fig. 95.

[7]) Abbildung bei Ongania, Bd. III (klein Folio) Tav. XXIX.

[8]) Farbige Abbildung bei Salazaro I, Taf. X.

[9]) Abbildung bei Beifsel, Vatikanische Miniaturen, Taf. XIV, B.

[10]) Abbildung bei Pokrowski, S. 260, Fig. 128.

Beispielsweise erinnere ich an die bereits S. 141 erwähnte Kuppel bei der »Versuchung Christi« in S. Marco zu Venedig, wo auch wiederholt Ciborien, wie in S. Angelo, dargestellt sind, und nenne ferner u. a. die Ciborien bei der »Verlobung Mariä« und jener Scene, in welcher der Hohepriester ihr den Purpur und die Wolle übergiebt in der Sophienkirche zu Kijew,[1]) sodann das Ciborium bei der Darbringung des Christuskindes im Tempel im Pariser Gregor von Nazianz Nr. 510[2]) und im Chludoff-Psalter,[3]) die Ciborien auf Bl. 165a (bei der Verkündigung) und auf Bl. 180a (Christus lehrend) des Berliner Evangeliars Nr. 66, das Ciborium bei der Bestattung Johannes' des Täufers in der Evangelienhandschrift zu Jelissawetgrad[4]) und dasjenige in der schon genannten Miniatur der vatikanischen Klimax-Handschrift Nr. 394.

V. DIE MALERISCHE TECHNIK

Die Wandbilder in S. Angelo haben wie diejenigen der meisten mittelalterlichen Wandmalereien eine eingehende Untersuchung nach dieser Seite hin noch nicht erfahren. So muss ich mich hier denn auf wenige Bemerkungen beschränken. Crowe und Cavalcaselle[5]) haben den treffenden Ausspruch gethan, der technische Charakter aller dieser Malereien ähnele der eingelegten Arbeit, und Frey[6]) bemerkt, wie mir scheint, mit Recht, derselbe entspreche dem der Mosaiken, worauf schon die eigentümliche braune Konturierung alles Figürlichen führe, »die sich bis ins kleinste Detail erstreckt, so zwar, dass selbst die höchsten Lichter auf Wangen und Gewändern — jetzt zu hässlichen roten Flecken meist geworden — derartig umzogen sind«. Bezüglich dieser Flecken notierte ich gegenüber den Malereien in der Apsis im Jahre 1872: »Eigentümlich sind die Flecken auf den Wangen, sie sind braun oder rot, welche Farbe aber zuweilen in grün übergeht.« Eine fernere Bemerkung in meinem Notizbuch lautet: »In den Fleischteilen aller dieser Gestalten ist viel Grün«, und Crowe und Cavalcaselle sagen, der Kalk sei für die Fleischtöne mit Grün unterlegt, worauf die Lichter mit dicker gelber Deckfarbe, die Schatten mit bräunlichem Rot koloriert worden. Nun spielt das Grün in der byzantinischen Figurenmalerei eine grofse Rolle. Bereits in der berühmten Psalterhandschrift der Pariser Nationalbibliothek Nr. 139 aus dem X Jahrhundert macht sich jenes für die spätere byzantinische Miniaturmalerei so bezeichnende Nebeneinander von grünen und rosa Tönen bemerkbar[7]), das sich auch in Mosaiken, z. B. einem Teile derjenigen in der Capella Palatina zu Palermo, findet.[8]) Grünlich graue Töne zeigen auch die Mosaiken in Monreale.[9]) Die oben erwähnten kräftigen braunen Umrisse sind neben schwarzen ebenfalls an den Mosaiken in der Capella Palatina beobachtet worden, wo sie neben den äufseren Grenzen auch

---

[1]) Abbildungen in dem Werke über die Sophienkirche, herausgegeben von der Petersburger Archäologischen Gesellschaft Taf. 31, Fig. 15 und Taf. 28, Fig. 10; bei Graf Tolstoi und Kondakoff, Russische Altertümer IV, S. 133, Fig. 105 und S. 134, Fig. 106.

[2]) Abbildung bei Pokrowski 104 Fig. 53.

[3]) Abbildung bei Kondakoff, a. a. O. Taf. III.

[4]) Abbildung bei Pokrowski S. XXIV, Fig. 8.

[5]) Gesch. d. ital. Malerei, deutsche Ausgabe von Jordan I, 58.

[6]) a. a. O. S. 502.

[7]) Siehe Kondakoff, Gesch. der byz. Kunst nach den Miniaturen, russ. Ausg. S. 152, franz. Ausg. II, 38.

[8]) Siehe Pawlowski, a. a. O. 163.

[9]) Vergl. Woltmann u. Wörmann, Gesch. d. Mal. S. 336.

die wichtigsten inneren angeben.[1]) Übrigens finden sich auch an byzantinischen Fresken des XI Jahrhunderts braune und schwarze Umrisse, so an denjenigen in der Sophienkirche zu Kijew[2]), sie sind überhaupt für die zweite Periode der byzantinischen Malerei charakteristisch. So kann ich denn auch bezüglich der Technik Cavalcaselle und Crowe nur Recht geben, wenn sie in der italienischen Ausgabe ihrer Geschichte der italienischen Malerei I (1875), S. 100, 101 den *byzantinischen* Charakter der Malereien in S. Angelo aufs neue betonen und in betreff der allerdings besonders sorgfältig ausgeführten Gemälde in der Vorhalle sagen, dieselben böten sowohl in Betracht des Kostüms als auch des technischen Verfahrens ein Beispiel der schönen byzantinischen Manier; die heitere, lebhafte und feine Färbung, die reinen und bis in die Einzelheiten genauen Umrisse zeigten, wie fest und gesättigt (ben nutrito) die Pinselführung sei.

Diese Abhandlung bezweckte den Nachweis, dass die Malereien im Mittelschiffe von S. Angelo in Formis wesentlich byzantinisch, das Erzeugnis einer süditalisch-griechischen Künstlerschule seien. Die spärlichen Überreste der Malereien in den Seitenschiffen,[3]) welche grofsenteils Gegenstände aus dem alten Testament behandeln, zeigen, soweit ich mich ihrer erinnere, denselben Stil, wie diejenigen im Hauptschiffe, das einzige veröffentlichte dieser Bilder, die Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradiese[4]), stimmt mit dem byzantinischen Schema überein.[5]) Die Malereien in der Vorhalle, das jüngste Gericht an der Westwand und die feierliche Darstellung in der Hauptapsis sind mit Recht von den meisten Forschern, der Hauptsache nach auch von Kraus, für die byzantinische oder stark byzantinisierende Kunst in Anspruch genommen worden. So komme ich denn zum Schlusse, dass sämtliche Malereien in S. Angelo aus einer und derselben Schule hervorgegangen sind, jener süditalisch-griechischen Künstlerschule, die auch zahlreiche andere, zum Teil von Salazaro veröffentlichte Werke in Süd-Italien geschaffen hat.

Wie steht es nun aber mit der Monte-Cassineser Malerschule, für deren zwei bedeutendste und kunstgeschichtlich wichtigste Zeugen und Repräsentanten Kraus die Wandgemälde von S. Angelo und diejenigen der Oberzelle auf der Reichenau erklärt?

Bisher ist der Beweis nicht erbracht, dass es eine solche Schule gegeben habe, insofern man für den Begriff »Schule« einerseits eine Übereinstimmung der aus ihr hervorgegangenen Werke im Kunststile (dieses Wort im umfassendsten Sinne gebraucht), andererseits ihr besonders eigentümliche Merkmale in Anspruch nimmt.

Den engen Zusammenhang zwischen den Malereien in S. Angelo und denjenigen auf der Reichenau kann ich nicht zugeben. Die Ähnlichkeit in den Kompositionsmotiven erklärt sich z. T. durch beiderseitige Abhängigkeit von altchristlichen Überlieferungen, z. T. durch byzantinische Einflüsse auf der Reichenau, so namentlich im Jüngsten Gerichte. Die Stellungen und Bewegungen der Gestalten in der S. Georgskirche lehnen sich zwar teilweise an byzantinische Muster an, aber nur äufserlich, sie sind nicht wie diejenigen in S. Angelo byzantinisch empfunden. Ebensowenig

[1]) Pawlowski 162.

[2]) Siehe Ainaloff u. Redin, a. a. O. S. 102.

[3]) Siehe die Beschreibung bei Kraus, S. 19, 20.

[4]) Bei Schulz, a. a. O. Taf. LXX.

[5]) Tikkanen, Genesismosaiken, S. 39, erwähnt es unter den Darstellungen dieses Gegenstandes »aus der byzantinischen oder doch byzantinisierenden Kunst«.

sehe ich einen Schulzusammenhang zwischen diesen beiden Werken und dem von Kraus derselben Kategorie zugerechneten Weltgerichtsbilde zu Burgfelden,[1]) welches von byzantinischer Einwirkung kaum etwas erfahren haben möchte.

Aber auch in den unzweifelhaft mit Monte Cassino und zum Teil mit dem Abte Desiderius in Zusammenhang stehenden Werken fehlt jene oben geforderte Schuleinheit. Die Miniaturen im Kommentar des Paulus Diaconus zu der Regel des h. Benedictus u. s. w., einer Capuaner Handschrift aus der ersten Hälfte des X Jahrhunderts, in der Bibliothek zu Monte Cassino (Nr. 175, 241) haben, nach den Abbildungen[2]) zu schliefsen, einen rein abendländischen Charakter (Christus jugendlich, bartlos, grofse formlose Hände). Einen mäfsigen byzantinischen Einfluss zeigen die Bilder in dem Lectionar aus dem XI Jahrhundert Nr. 109, 25. Hier sehen wir neben dem zwischen Maria und Benediktus thronenden Christus die Inschrift IC XC. Während die Gestalten des Benedikt und des von ihm empfohlenen Urhebers der Handschrift, des »diaconus et monachus scriptor« Grimoaldus ganz abendländisch empfunden sind, zeigt die Stellung Christi und Mariä einen byzantinischen Anflug, der in der Haltung des Papstes Gregor in einer zweiten Miniatur stärker ist. Wiederum fast ganz abendländisch dürfte die Formensprache in den Miniaturen der unter Theobald, Abt von Monte Cassino 1022—1035, gefertigten Handschrift der Moralia des h. Gregor (Nr. 73, 129) und des zwischen 1137 und 1166 vom Mönch und Diaconus Simeon geschriebenen Regestum Sancti Angeli ad formas sein. In der zuletzt genannten Handschrift, deren Bilder unsäglich magere und eckig bewegte Gestalten zeigen, ist mir nur ein Stellungsmotiv aufgefallen, das ich oben für die byzantinische Kunst in Anspruch genommen habe, nämlich jenes Stehen mit nach vorne etwas überhängenden Füfsen, wie es sich bei der Ehebrecherin in S. Angelo findet.

Von besonderem Interesse für die hier behandelte Frage sind natürlich die Kunstwerke, die mit dem Abte Desiderius im Zusammenhange stehen. Ich beginne mit den Miniaturen in den Reden zu Ehren des h. Benedikt, einer in Monte Cassino geschriebenen Handschrift des XI Jahrhunderts in der vatikanischen Bibliothek Cod. lat. 1202 Fol. Auf Bl. 2 übergiebt Abt Desiderius dem h. Benedikt Bücher und Grundbesitz. Diese Miniatur kenne ich nicht, wohl aber diejenigen auf Bl. 17b aus dem Lichtdruck bei Beifsel.[3]) Weisen diese Bilder auch abendländische Züge auf, so bieten sie doch im Kostüm, in der Architektur (ein byzantinisches Kuppelciborium), in den Stellungen (die Amme und Romanus stehen in der bei der vorangegangenen Handschrift hervorgehobenen Weise), in den Gebärden (der griechische Anredegestus) starke Anklänge an die byzantinische Kunst und demgemäfs auch an die Malereien in S. Angelo. In ganz anderem Mafse als in den zuletzt genannten Miniaturen tritt aber der byzantinische Einfluss an einem Werke der Buchmalerei hervor, welches auf Bestellung des Desiderius geschaffen ward, dem vom Mönche Leo gefertigten Predigtbuche in der Bibliothek zu Monte Cassino Nr. 99, 206. Es sind vier zum Teil leicht getönte Umrisszeichnungen, die uns hier geboten werden. Schon in jenem Bilde, in welchem der jugendlich dargestellte Desiderius den Mönch Leo zu dem thronenden Benedikt führt, erinnert die Art dieses Thronens an byzan-

[1]) Abbildung bei Paulus, Die Kunst- und Altertums-Denkmale im Königreich Württemberg 1893.

[2]) Le miniature nei codici Cassinesi, herausgegeben von D. Oderisio Piscicelli Taeggi. Auch die übrigen im Texte erwähnten Miniaturen in Monte Cassino kenne ich nur aus den Abbildungen dieses Werkes.

[3]) Vatikanische Miniaturen, Taf. VIII.

tinische Darstellungen; die dann folgenden Zeichnungen aber: die Verkündigung, die Scene, wo der Engel dem schlafenden Joseph die Unschuld der Maria mitteilt, die Anbetung der Könige und der untere Teil der Himmelfahrt sind durchweg nach dem byzantinischen Schema angeordnet, zeigen byzantinisches Kostüm, byzantinische Gebärdensprache u. s. f. Es sei hier nur erwähnt: das lebhafte und zugleich elegante Herankommen des Engels bei der Verkündigung, die echt byzantinische Stellung der Maria in diesem Bilde sowie bei der Himmelfahrt, wo sie als Orantin aufgefasst ist und auf dem Kopfe unterhalb des Mantels jene in orientalischer Weise »aus zwei verschiedenfarbigen Tüchern zusammengedrehte Wulst« hat, eine an griechischen Muttergottesbildern oft anzutreffende echt byzantinische Kopftracht.[1]) Ferner sei darauf hingewiesen, dass der schlafende Joseph, dem byzantinischen Schema entsprechend, den Kopf mit der einen Hand stützt, während die andere schlaff herabhängt, ganz ähnlich, wie z. B. an der entsprechenden Stelle in S. Marco zu Venedig.[2]) Beim Engel findet sich das Motiv der aus dem enganliegenden Mantel herausragenden Hand. Die Anbetung der Könige erinnert in der Gesamtanordnung wie auch im Kostüm an die Miniatur im Pariser Gregor von Nazianz 510.[3])

Nur die Kopftypen, soweit sie in den Abbildungen treu wiedergegeben sind, lassen es zweifelhaft erscheinen, ob der Mönch Leo ganz der byzantinisch-süditalischen Schule angehörte.

Wie dem auch sei, die Kunstwerke, die im Auftrage des Abtes Desiderius gefertigt wurden, tragen nicht den Stempel einer selbständigen Kunstrichtung, sondern sind entweder, wie die eherne Thür in Monte Cassino und die Wandbilder in S. Angelo, wesentlich byzantinisch, oder, wie die Miniaturen des Mönches Leo, mindestens überaus stark byzantinisierend; die in Monte Cassino vor und nach Desiderius gefertigten Miniaturen aber zeigen, wenigstens soweit ich sie aus Veröffentlichungen kenne, nicht jene durchgehende Eigentümlichkeit, die erforderlich wäre, um die Annahme einer besonderen Benediktiner-Kunst von Monte Cassino zu gestatten.

Zum Schluss sei mir noch ein Wort über die byzantinische Frage im allgemeinen gestattet.

Selbstverständlich handelt es sich hierbei nicht um die Frage, ob die byzantinische Kunst auf die abendländische eingewirkt habe. Diese Frage ist längst in bejahendem Sinne entschieden. Die byzantinische Frage will nur dahin beantwortet sein, wohin dieser Einfluss drang, welche Gegenden des Abendlandes frei von ihm blieben, wie und in welchem Mafse dieser Einfluss sich in verschiedenen Ländern oder in verschiedenen Kunstzweigen, in verschiedenen Schulen oder verschiedenen Zeiten bemerkbar machte. So zerfällt denn die byzantinische Frage in eine Anzahl von Fragen, die erst dann eine Beantwortung erhoffen dürfen, wenn das Wesen der byzantinischen Kunst nach den in dieser Abhandlung berührten verschiedenen Seiten hin völlig klargelegt sein wird und die abendländischen Kunstwerke dahin untersucht sein werden, ob und inwieweit sie die wesentlichen Eigenschaften byzantinischer Kunst nach dieser oder jener Seite hin widerspiegeln.

[1]) Siehe Weifs, a. a. O. S. 29. Abbildung auf Fig. 13 und Taf. III.

[2]) Abbildung bei Ongania, Bd. III (klein Folio) Tav. XLIV. Pokrowski, S. 45, Fig. 35.

[3]) Abbildung bei Pokrowski, S. 122, Fig. 61.

BILDER UND ZEICHNUNGEN DER BRÜDER POLLAJUOLI

VON HERMANN ULMANN

Durch die Studien Wilhelm Bodes über Andrea del Verrocchio ist die Scheidung der Pollajuoli von diesem bisher mit ihnen verwechselten Meister vollzogen, und das Bild von der künstlerischen Eigenart der Brüder als Maler in seinen Grundzügen festgestellt worden. Die Frage jedoch, wie weit jeder der Brüder bei der Ausführung der ihnen zugeschriebenen Gemälde in Betracht kommt, steht noch völlig offen; auch die Masse der unter ihrem Namen gehenden Zeichnungen harrt der kritischen Sichtung. Im folgenden seien einige der für die Behandlung dieses Themas besonders wichtigen Gesichtspunkte erörtert, zu deren Darlegung ich mich bis zu einem gewissen Grade verpflichtet halte, da ich soeben Antonio Pollajuolo als den Urheber eines Cyklus von Wandgemälden in Rom in Anspruch genommen habe,[1]) entgegen der allgemein in der neuesten Literatur herrschenden Ansicht, dass dieser als Goldschmied, Bronzebildner und Zeichner hochberühmte Meister nicht eigentlich als Maler thätig gewesen sei.

Schon unsere Quellen widersprechen einander. Albertini kennt in seinem 1510 zu Florenz gedruckten Memoriale nur Piero als Maler und nennt ihn als Urheber der in Florenz befindlichen Gemälde. Ebenso erwähnt der Anonymus Magliabechianus nur plastische Werke, Zeichnungen und Goldschmiedearbeiten von Antonio, Bilder nur von Piero. Ihnen steht die Mitteilung Vasaris entgegen, dass Antonio zahlreiche Bilder gemalt habe, einige selbständig, andere in Gemeinschaft mit Piero. Ersteres wird durch die Bezeichnung *pictura clari* belegt, die Antonio in der Inschrift auf dem Grabmal Sixtus IV in S. Peter seinem Namen beifügte, sowie durch die Worte *pictor insignis* auf dem eigenen Grabmonument in S. Pietro in Vincoli. Wenn der Biograph jedoch weiter behauptet, Antonio habe erst in späteren Jahren die Malerei bei seinem jüngeren Bruder erlernt, so widerspricht dies dem eigenen Zeugnis Antonios in einem Briefe an den Condottiere Gentil Virgilio Orsini aus Rom vom 13. Juli 1494,[2]) worin er schreibt, dass er 1460 gemeinsam mit seinem Bruder die Thaten des Herkules für den Palazzo Medici ausgeführt habe, zu einer Zeit also, wo Piero erst 19 Jahre zählte und ihm höchstens als Gehülfe zur Seite stehen konnte.

Die Untersuchung darüber, wie weit der eine oder der andere der Brüder bei der Ausführung der ihnen zugeschriebenen Gemälde in Frage kommt, hat von zwei Bildern auszugehen, die als Werke Pieros bezeugt sind. Das eine ist die für S. Agostino gemalte,

[1]) Die Thaten des Herkules, Wandgemälde im Palazzo di Venezia zu Rom, München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft 1894.

[2]) L. Borsari, Ant. del Pollajuolo e gli Orsini. Per nozze Orsini-Varo, Roma 1891, abgedruckt im Archivio storico dell' arte V (1892) S. 208.

jetzt im Chor der Collegiata zu San Gimignano befindliche Krönung der Maria, welche die volle Namensbezeichnung Pieros und die Jahreszahl 1483 trägt. Man sieht, von einem Reigen musizierender Engel umgeben, Christus, auf Wolken thronend, wie er der mit gefalteten Händen sich vor ihm neigenden Jungfrau die Krone auf das Haupt setzt, darunter auf Wolken knieend die Heiligen Augustinus, Nikolaus von Bari und Fina; Gimignanus, Hieronymus und Nikolaus von Tolentino. Das Bild macht einen wenig erfreulichen Eindruck und ist gerade kein glänzendes Zeugnis für die künstlerische Befähigung Pieros aus seiner reifsten Zeit. Die Zeichnung ist schwach, die Proportionen sind durchgängig verfehlt, besonders die Gestalten Christi und Mariä sind überschlank gebildet; auf langem Halse sitzt ein kleiner birnenförmiger Kopf, die Hände sind grofs, die Finger in den Gelenken wie gebrochen, Brokatgewänder, deren Falten sich gleich vertrockneten Apfelschalen zusammenrollen, hüllen die Körper ein; die Engel mit dem perückenförmig aufliegenden Haar hängen mehr in der Luft, als dass sie schweben, ihre Bewegungen sind steif und gezwungen. Die Heiligen sind bäurische Gestalten mit groben Zügen; ihre Bildung belegt die Mitteilung Vasaris, dass Piero seine künstlerische Ausbildung bei Andrea del Castagno genossen habe. Das Kolorit hat einen tiefen gelbbraunen Ton, die Schatten sind schwer und undurchsichtig. Die Ausführung des Beiwerkes wie der edelsteingeschmückten Kleidersäume, Bischofmützen und Stäbe ist fein und sorgsam, entschädigt jedoch nicht für den merklich hervortretenden Mangel an wirklich künstlerischem Gefühl, der diesem fleifsig gearbeiteten Bilde anhaftet.

Das zweite Bild ist das Porträt des Herzogs Galeazzo Maria Sforza in den Uffizien (Nr. 30). Es wird durch die Notiz im Inventar der mediceischen Kunstschätze: »*quadro dipintovi la testa del Duca Ghaleazo di mano di Piero del Pollajuolo*« als Werk Pieros bezeugt und kehrt genauer beschrieben im Inventar des Palazzo Vecchio vom Jahre 1553 wieder als »*uno ritratto in tavola d'un duca di Milano con ornamento dorato et vesta piena di gigli dorati*«. Dass Galeazzo Maria Sforza der Dargestellte ist, geht aus der Übereinstimmung mit dem im Verbindungsgang der Uffizien und des Palazzo Pitti hängenden Bildnis dieses Fürsten hervor, das Cristofano dell' Altissimo nach einem im Museo des Clovio befindlichen Exemplare für Cosimo I kopiert hat.[1]) Das stark ruinierte Originalporträt, auf dem der Herzog in dreiviertel Profilstellung nach rechts dargestellt ist, in grünem mit goldenen Lilien besticktem Rocke, den linken Handschuh in der behandschuhten Rechten haltend, zeigt dieselbe Mache wie die Krönung in San Gimignano. Auch hier finden sich die schwarzbraunen Schatten im Fleisch und die hohe Stellung der Pupille, so dass das Weifs des Auges darunter sichtbar wird, eine Eigentümlichkeit, die man bei allen Köpfen Pieros findet. Beachtenswert ist ferner die Handform mit den langen geknickten Fingern.

Gleiche stilistische Kennzeichen besitzt das überlebensgrofse Brustbild einer Dame in reich verzierter, goldgestickter Haube und rotem pelzbesetztem Sammetkleid in dreiviertel Profilstellung nach rechts vor einem Fensterrahmen, das sich in diesem Frühjahr auf der Auktion Eastlake befand (Nr. 86 des Aukt.-Kat.). Früher war es im Besitze von William Graham; ob es identisch ist mit dem von Waagen (Art Treasures in Great Britain II S. 269 und Suppl. S. 167) in der Sammlung Davenport Bromley erwähnten Profilporträt einer Dame aus dem Hause Soderini, konnte ich nicht ermitteln. Auf der Auktion hiefs es ohne Grund Clarice Orsini,

[1]) U. Rossi, Achivio storico dell' arte III (1890) S. 161.

Gemahlin Lorenzo's de' Medici. Infolge starker Restauration macht das Bild keinen angenehmen Eindruck, scheint mir jedoch ein zweifelloses Werk Pieros zu sein.

Die, wohl auf die Mitteilung Vasaris, Antonio habe zahlreiche Bildnisse grofser Zeitgenossen gemalt, ihm an verschiedenen Orten zugeschriebenen Porträts gehören ihm dagegen nicht an, wenigstens zeigen sie nicht genügende charakteristische Merkmale, die eine solche Zuschreibung rechtfertigen können. Dies gilt besonders von einem männlichen Bildnis in der Galerie Corsini zu Florenz, denen beim Earl of Wemyss und im Besitz von Mrs. Cohen in London.[1]) Das in den Uffizien auf Antonio getaufte Profilbildnis eines blondhaarigen Mannes in goldverschnürtem Wamse (Nr. 30[bis]) ist, wie Morelli bereits hervorgehoben hat, norditalienischen, wahrscheinlich lombardischen Ursprunges.

Nehmen wir diese beiden sicheren Arbeiten Pieros zum Ausgangspunkt für die stilistische Betrachtung der übrigen ihm zugeschriebenen Bilder, so muss die Verkündigung in der Galerie zu Berlin (No. 73) an erster Stelle Piero gegeben werden. Maria hat dieselbe runde Kopfform mit der spitzen Nase, dem zugespitzten Mündchen und der über das Ohr hereingedrehten Locke wie die hl. Fina und die Maria in San Gimignano, ein Typus, der durchaus verschieden ist von der breiteren platteren Kopfform der Frauen Antonios. Dies lehrt eine Vergleichung mit der unten zu erwähnenden Vorzeichnung zu der »Caritas« in den Uffizien und mit der Zeichnung zu einer Eva ebenda, sowie mit zahlreichen Gestalten auf den Stickereien in der Domopera. Der Gabriel hat seinesgleichen ebenfalls unter den musizierenden Engeln auf der Krönung; der aufwärts gerichtete Blick, wobei die Pupille zu hoch sitzt, ist, wie bereits hervorgehoben, sämtlichen Figuren dort eigen. Wir sehen auch hier dieselbe Behandlung der Brokatgewänder, denselben scharfbrüchigen Faltenwurf, die spinnenfüfsig gebildeten Finger und den schweren harzigen Farbenauftrag. Kann ich somit Morelli nicht beistimmen, der gerade den Madonnentypus auf der Verkündigung für Antonio charakteristisch findet, so pflichte ich, wenigstens für den nichtfigürlichen Teil, seiner Annahme bei, dass Antonio den Karton dazu geliefert habe. Die geschickte perspektivische Raumbehandlung, die den Goldschmied und Bronzearbeiter verratende, überreiche Dekoration des Innenraumes, sowie die miniaturartig fein ausgeführte Landschaft mit dem Arnothal und Florenz gehen im Entwurf auf ihn zurück. Wir finden dieselben weiten, mit Staffage belebten landschaftlichen Prospekte auf einer eigenhändigen Zeichnung resp. auf einem Karton Antonios zu einem büfsenden Hieronymus, der sich in leider ganz zerstörtem Zustand unter den nicht ausgestellten Blättern in den Uffizien befindet, und auf einigen der gestickten Scenen aus dem Leben des Täufers in der Domopera, sowie auf den als Arbeiten seiner Hand stets anerkannten Herkulesbildchen in den Uffizien. Antonio folgt hierin dem Vorbilde des Piero della Francesca und des Alesso Baldovinetti, welch letzterer aus verschiedenen Gründen weit mehr noch als Castagno als mafsgebender Meister für die malerische Entwickelung der Brüder Pollajuoli zu betrachten ist.

Dafür nun, dass Antonio für die Bilder Pieros die Kartons lieferte, oder auch die Darstellung gleich auf die Tafel zeichnete, haben wir einen thatsächlichen Beweis, der bisher übersehen worden ist. Auf der Rückseite der Holztafel, welche die »Caritas«

[1]) Waagen, Art Treasures in Great Britain II S. 330 erwähnt das Bildnis eines jungen Mannes von Antonio Pollajuolo in Mr. Bale's Sammlung. Über den Verbleib dieses Bildes ist mir nichts bekannt.

schmückt, eine der sechs von den Pollajuoli für die Mercatanzia in Florenz gemalten Allegorien der Tugenden (Uffizien I Korridor Nr. 73) ist die ursprüngliche Vorzeichnung von der Hand Antonios noch erhalten. Sie ist wahrscheinlich deshalb nicht ausgeführt worden, weil sie etwas zu hoch für den zu Gebote stehenden Raum ausgefallen war, oder weil sich Fehler im Holze fanden. Bei der Ausführung ist das Motiv, dass der Knabe mit beiden Händen nach der Brust der Mutter greift, dahin abgeändert worden, dass er ihre linke Hand fasst, auch ist der Mantel, der auf der Vorzeichnung herabfällt, auf dem Gemälde über dem Knie zurückgeschlagen. Hier, wo sich Entwurf und Ausführung gegenüberstehen, kann man den stilistischen Unterschied in der Arbeitsweise der Brüder erkennen. Antonio zeigt sich in der grofs und breit mit Kohle aufgerissenen Zeichnung als der sichere, geschulte Kenner menschlicher Form, als der er von Vasari und Benvenuto Cellini gerühmt wird. Piero überträgt die grofsen Formen des Bruders in seine kleinliche Ausdrucksweise, ändert die breite Schädelbildung in den keilförmigen Typus um, verlängert und spitzt die Finger, rollt die Gewandmassen zusammen. Die Gestalt hat in der Ausführung die ihr auf der Zeichnung innewohnende Kraft und Lebensfrische verloren; es ist nur die äufsere Hülle, aber auch diese verändert, geblieben. Wie Piero die Farbe behandelt hat, lässt sich bei dem schlechten Zustand, in dem sich dieses und die übrigen vier im Korridor hängenden Bilder befinden, nicht mehr beurteilen, nur sieht man in der Untermalung der Fleischteile noch denselben schweren, schwarz-braunen Ton, den wir auf der Krönung in San Gimignano, auf dem Bildnis des Sforza, der Verkündigung in Berlin und dem Frauenporträt beobachten.



Antonio Pollajuolo.
Caritas.
Vorzeichnung zu dem Gemälde in den Uffizien.

Aus dem Umstand, dass sich für die »Caritas« die Vorzeichnung Antonios erhalten hat, darf man schliefsen, dass er auch für die übrigen fünf Tugenden den Karton lieferte. Aber damit ist sein Anteil an dieser Arbeit noch nicht erschöpft; ich sehe bei der »Prudentia« (Nr. 1306), der besterhaltenen Gestalt dieser Folge, auch in der Ausführung seine Hand. Diese Figur ist von kräftigerem Bau als die übrigen und von durchaus monumentaler Auffassung. Sie gleicht darin ganz der Vorzeichnung zur »Caritas«, mit der sie auch die breitere Kopfform, die gut modellierten Hände und Füfse, die weiche, abgerundete Faltenlage gemein hat. Keine der übrigen Figuren ist so gut in die Nische hineinkomponiert, keine verrät bis ins kleinste Detail in so hohem Grade die sorgsam modellierende Hand des Goldschmieds und Bronzebildners. Denselben Typus mit der breiten Nase und dem in Zöpfen geflochtenen Haar sehen wir u. a. auf der bereits erwähnten Zeichnung zu einer Eva

in den Uffizien und bei mehreren Frauengestalten auf den Stickereien der Domopera. Vom Kolorit ist wenig zu sagen, da das Bild stark aufgefrischt ist, doch zeigt es durchgängig hellere Nüancen als die Arbeiten Pieros. Dessen Werk dagegen ist die »Fides«, die in Typus und Haltung der hl. Fina auf der Krönung zu San Gimignano gleicht. Zum Kopf der »Spes« besitzt die Sammlung der Uffizien eine in Kreide und Rötel ausgeführte, überarbeitete Zeichnung Pieros, die sich in der ängstlichen Führung der Umrisse wesentlich von der festen Strichführung seines Bruders unterscheidet.

Gemeinsame Arbeit der Brüder ist nach Vasari ferner die Tafel mit S. S. Jakobus, Eustachius und Vincentius, in den Uffizien (Nr. 1301), die ursprünglich den Altar in der Kapelle des Kardinals von Portugal in S. Miniato zierte. Da der Altar der Kapelle, für welche Antonio Rossellino 1461 das Grabmal des zwei Jahre zuvor verstorbenen Kardinals auszuführen übernahm, einer am Eingangsbogen befindlichen Inschrift zufolge im Oktober 1466 geweiht wurde, so ist anzunehmen, dass damals auch die Tafel vollendet war. Wir besitzen hierin das früheste datierbare Gemälde der beiden Brüder, da die Originale der 1460 für den Palazzo Medici ausgeführten Thaten des Herkules nicht erhalten sind. Piero zählte damals erst 25 Jahre, und schon allein aus diesem Umstand darf man schliefsen, dass der Entwurf und der Aufriss des Bildes von dem um 14 Jahre älteren Bruder herrührt, um so mehr, als die Zeichnung eine geschulte, fertige Meisterhand verrät. Aber nicht durchgängig ist hier die Formensprache von gleicher Kraft und Sicherheit. Dem aufmerksamen Beobachter wird es nicht entgehen, dass Jakobus von kräftigerem muskulöserem Bau ist, dass dieser fest dastehende Pilger einem anderen Geschlecht angehört als der engbrüstige hochschultrige Edelmann zu seiner Rechten, welcher sich auf den dürren Beinen mit den gichtig geschwollenen Knieen kaum halten kann. Deutlich sieht man, dass in dem durchfurchten Antlitz des Apostels und dem sinnenden Ausdruck des Diakonen auf der anderen Seite eine ganz andere Schärfe der Charakteristik liegt, als in dem Milchgesicht des Eustachius, der so zimperlich den Palmzweig präsentiert. Man vergleiche gerade mit letzterer Figur die zahlreichen Jünglingsgestalten im Zeitkostüm auf den Stickereien in der Domopera, um sich zu überzeugen, wie keck und fest Antonio seine Fantini hinstellte. Man ist daher zu der Annahme berechtigt, Antonio habe nicht nur den Karton zum Bilde geliefert, sondern den Jakobus und Vincentius auch bis zu einem gewissen Grade selbst ausgeführt. Die endgültige Vollendung dagegen gehört, wie die Untersuchung des Bildes in nächster Nähe ergiebt, einer Hand an, und zwar der Pieros; man beachte die übereinstimmende Behandlung des blaugrünen Brokatgewandes, der roten Sammetstoffe, der Fältelung am Ober- und Unterärmel des Jakobus, der Lasuren in den Fleischteilen auf dem Bilde in San Gimignano. Hat Vasari somit Recht mit der Behauptung, das Altarbild in der Kapelle des Kardinals von Portugal sei gemeinsame Arbeit der Brüder, so irrt er in der Angabe, dass auch die Wandmalereien daselbst von ihnen herrührten. Jedoch auch hierin liegt ein Körnchen Wahrheit. Die beiden schwebenden Engel zu seiten des Altares, die den Vorhang vor dem ursprünglich daselbst befindlichen Bilde zurückschlagen, gehören nicht Alesso Baldovinetti an, dem von Morelli mit Recht der Wandschmuck der Kapelle zugeschrieben wird, sondern Piero Pollajuolo, wie ein Blick auf das Bild in San Gimignano beweist. Auch scheinen sie in Öl auf die Wand gemalt zu sein, ein Verfahren, das Piero von seinem Lehrer Andrea del Castagno erlernt haben soll. Diese beiden Engel sind die einzigen in Florenz erhaltenen Wandgemälde der Pollajuoli; denn weder von dem 10 Ellen hohen Cristoforus, den Antonio an die Fassade der Kirche S. Miniato fra le Torri gemalt hatte, noch von den Fresken im grofsen Saale

des Palazzo Vecchio, die Piero am 5. Oktober 1482 in Auftrag gegeben wurden, ist eine Spur geblieben.[1]) Allerdings will U. Rossi neuerdings auf Grund eines »Dokumentes« das früher Andrea del Castagno zugeschriebene, von Morelli jedoch mit vollem Recht dem Domenico Veneziano zugeteilte Fresko mit Johannes Baptista und Franciscus im rechten Seitenschiff von S. Croce als Werk des Piero del Pollajuolo



Antonio und Piero Pollajuolo.
Die Heiligen Vincentius, Jacobus und Eustachius.
Original in den Uffizien zu Florenz.

in die Literatur einführen, jedoch entbehrt diese Zuschreibung jeder Grundlage.[2]) Es findet sich nämlich in einem anonymen Manuskript im Archiv der Uffizien, betitelt: »Nota delle tavole di pittura e figure di marmo di eccellenti maestri che sono in Fiorenza«, über dessen Entstehungszeit jedoch nichts bekannt ist, und das auf sein

[1]) Gaye, Carteggio I, 578.
[2]) Archivio storico dell' arte 1890 (III) S. 160.

Verhältnis zu unseren anderen Quellen von U. Rossi auch gar nicht geprüft wurde, folgende Notiz gelegentlich der in S. Croce befindlichen Kunstwerke: »*S. Giovanni B^ta^ con S. Franc.^o^ in fresco nel muro a man destra della cappella de' Cavalcanti del Pollajuolo eccellente maestro, maniera del S. Bastiano de' Pucci nella Nuntiata.*« Liest sich dies nicht gerade wie eine Notiz aus dem Merkbüchlein eines kunstsinnigen Reisenden des XVII Jahrhunderts, der auf eigene Hand vergleichende Stilkritik trieb? So lange nicht der Beweis erbracht wird, dass das Manuskript wirklich der ersten Hälfte des XVI Jahrhunderts angehört und somit als Quellenschrift zu betrachten ist, muss die Notiz mit Vorsicht behandelt werden, und auch dann wird sie schwerlich



Antonio Pollajuolo.
Aus dem Freskencyklus im Palazzo di Venezia.

genügen, eine solch charakteristische Arbeit des Domenico Veneziano zu einem Werk des Piero Pollajuolo umzustempeln. Wenn U. Rossi zur Stütze seiner Zuschreibung die Stelle bei Albertini anführt, so ist dies erst recht hinfällig. Denn Albertini spricht von einer »*tavola di pietro p.*« Die beiden Figuren sind jedoch auf die Wand gemalt und aufserdem bedeutet *pietro p.* bei Albertini stets Pietro Perugino, Antonio und Pietro Pollajuolo werden von ihm immer als Antonio und Pietro Pullaro oder Pull. angeführt. Ich bin deshalb auf die Widerlegung dieser haltlosen Zuschreibung näher eingegangen, da sie leider auch in der neuesten Auflage des Cicerone Aufnahme gefunden hat.



PIERO POLLAIUOLO

DAVID

ORIGINAL IN DER K. GEMÄLDE-GALERIE ZU BERLIN



Will man die Pollajuoli in ihrer Eigenschaft als Freskenmaler kennen lernen, so muss man sie in Rom in dem Palazzo di Venezia aufsuchen, wo Antonio mit Gehülfen in einem Zimmer des ersten Stockwerkes einen Wandfries mit den Thaten des Herkules und Puttendarstellungen gemalt hat. Diese ganz dekorativ behandelten, breit hingestrichenen Wandgemälde sind aller Wahrscheinlichkeit nach bald nach 1471, dem Todesjahr des Papstes Paul II, unter seinem Nepoten Marco Barbò ausgeführt worden. Da ich bereits an anderem Orte unter Beigabe von Phototypien nach sämmtlichen Darstellungen die Gründe für die Zuschreibung dieser bis dahin unbekannten Wandgemälde an Antonio Pollajuolo dargelegt habe, so werde ich hier nicht weiter darauf eingehen.[1])

Wir sahen, dass die leeren Formen und die steife, unsichere Haltung des Eustachius auf dem Dreifigurenbild aus S. Miniato ein Hauptmerkmal des Arbeitsanteils Pieros ist. Aus diesem Grunde muss ihm, abgesehen von der schwächlichen Zeichnung der Hände und Füfse, auch der kleine David im Berliner Museum (Nr. 73 A) zugeschrieben werden. Und so ist es auch von Anfang an dort geschehen. Dasselbe gilt von dem Bilde des Tobias mit dem Erzengel in der Galerie zu Turin. Es befand sich ursprünglich an einem Pfeiler in Orsanmichele zu Florenz und wird von Vasari als gemeinsames Werk der Brüder erwähnt. Aber wenn auch der Karton dazu von Antonio herrühren mag, worauf die in seinem Charakter gehaltene Flusslandschaft schliefsen lässt, so sind seine Formen bei der Ausführung seitens Pieros doch so umgemodelt und verschwächlicht worden, dass das ganze Bild jetzt als die Arbeit des letzteren zu gelten hat. Der Tobias ist in allem der Bruder des Eustachius: dieselben hohen Achseln, der lange Oberkörper, die eingeschnürte Brust, die gekrallten Finger, die gichtig geschwollenen Kniee, der kleine Kopf mit den hochsitzenden Augenbrauen. Die stoffliche Behandlung des roten Sammetmantels und der blaugrünen Brokatärmel beim Engel entspricht ebenfalls ganz der Weise dieses Meisters.

Haben wir bisher Bilder betrachtet, die in der Ausführung ganz oder zum überwiegenden Teil Piero angehören, so lassen wir hier eine kleine Gruppe von Gemälden folgen, die Antonio in seiner Eigenschaft als Maler zeigen. An erster Stelle sind da die beiden kleinen Bildchen mit den Kämpfen des Herkules mit Antäus und der Hydra in den Uffizien zu nennen (Nr. 1153), die einzigen Gemälde, in deren Zuteilung an Antonio die neuere Kritik einig ist. Sie sind aller Wahrscheinlichkeit nach verkleinerte, eigenhändige Kopien nach den grofsen Leinwandbildern im Palazzo Medici, deren Berühmtheit ihre Wiederholung von der Hand Antonios selbst erklärt.[2]) In der sorgsamen Durchführung im einzelnen gleichen sie den feinen Silberstiftzeichnungen Antonios und stehen an Güte der Modellierung um nichts hinter dem bezeichneten Kupferstich des Kampfes der zehn Nackten (B. XIII p. 202 Nr. 2) zurück. Es ist dies der einzige Kupferstich, der auch in der Ausführung sich mit Sicherheit Antonio zuweisen lässt. Bezeichnend für Antonios plastische Auffassung ist die Art, wie er die nackten Körper zur Erzielung eines scharfen, reliefmäfsigen Umrisses vor die helle Luft stellt. Wir finden denselben beabsichtigten Kontrast auf den Wandgemälden in Rom und auf dem Sebastiansbild in London.

Die nämlichen stilistischen Merkmale wie die beiden Herkulesbildchen zeigt bis ins einzelne hinein die kleine Tafel mit Apollo und Daphne in der National Gallery

---

[1]) Die hier beigefügte Abbildung kleineren Mafsstabes danken wir der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft in München.

[2]) Andere zeitgenössische Wiederholungen sind erwähnt in des Verfassers Publikation der Wandgemälde im Palazzo di Venezia.

zu London (Nr. 928), die im Hinblick darauf als sichere Arbeit Antonios zu gelten hat. Sie ist von gleicher Feinheit der Ausführung und darf wegen der naiv selbständigen Auffassung des antiken Mythus, worin sich Antonio mit Künstlern wie Botticelli und Piero di Cosimo berührt, für eine der reizvollsten Darstellungen gelten, die das Quattrocento auf diesem, seinem Lieblingsgebiet hervorgebracht hat.

Wenn diese Miniaturbilder auch alle Antonio del Pollajuolo eigenen Stilmerkmale aufweisen, so darf man sie doch nicht einseitig zur Grundlage für die Beurteilung der sonstigen Gemälde dieses Meisters nehmen. Sie sind nichts anderes als in Farbe umgesetzte Zeichnungen und Stiche, für irgend welche Verwendung an Möbeln oder in der Wandvertäfelung ausgeführt, und stehen in gar keinem Verhältnis zu der gerade in kolossalen Proportionen sich gefallenden malerischen Thätigkeit Antonios. Die auf Leinwand gemalten drei Herkulesbilder im Palazzo de' Medici waren nach Angabe des Inventars ein jedes 6 Ellen hoch, d. i. etwa 3,65 m in unserem Mafs, und der von Antonio in S. Miniato fra le torri gemalte Christoforus, die Bewunderung und das Vorbild des jugendlichen Michelangelo, mafs sogar 10 Ellen. Sind die Fresken im Palazzo di Venezia nun gute Beispiele der für solche grofsen Wandgemälde erforderlichen, flotten und dekorativen Behandlungsweise, so zeigen andererseits die Sebastiansbilder im Pitti und in der National Gallery zu London Antonio in seiner Eigenschaft als sorgfältig arbeitenden Maler von Tafelbildern gröfseren Stiles. Beide Gemälde gelten in der neuesten Literatur zwar für Werke Pieros, doch sind sie auch in der Ausführung charakteristische Arbeiten des älteren Bruders, und zwar die Einzelgestalt des Heiligen im Pitti ist es in allen ihren Teilen. Die durchaus plastische Auffassung dieses lebensgrofsen Aktes, die wuchtigen, wie aus Erz gegossenen Formen, die gute Anatomie im einzelnen, die Verkürzungen des Kopfes, die Behandlung des wie aus Bronzeblech gewellten feingefalteten Schurzes, selbst der zu dick gebildete grofse Zeh sprechen für Antonio, wie eine Vergleichung mit dem Stich der zehn Nackten und der Zeichnung zu einem Adam in den Uffizien darthut. Piero wäre nie im Stande gewesen, den Karton des Bruders formal so getreu wiederzugeben, abgesehen davon, dass der vertriebene glänzende Farbenauftrag hier von der ihm eigenen zäheren und stumpferen Malweise abweicht. Gerade dieses Werk Antonios besitzt genug stilistische Verwandtschaft mit den Wandgemälden im Palazzo di Venezia, die für die Zuschreibung der letzteren an Antonio bestimmend sind. Eine leicht getuschte Federzeichnung zu dem Heiligen befindet sich in der Sammlung Morelli.[1])

Das grofse Bild mit dem Martyrium des heiligen Sebastian in der National Gallery zu London (Nr. 292) stammt aus der Cappella Pucci in S. Sebastiano de' Servi und ist nach Angabe Vasaris im Jahre 1475 vollendet worden. Der Heilige selbst soll ein Porträt des Gino di Lodovico Capponi sein, und der Biograph berichtet, dass der Besteller Antonio Pucci dem Antonio Pollajuolo dafür die beträchtliche Summe von 300 Scudi gab, jedoch unter der ausdrücklichen Anerkennung, dass er ihm damit kaum die Farben bezahle. Auch dieses von Vasari als Hauptwerk Antonios sehr gerühmte Bild wird neuerdings von der Kritik dem jüngeren Bruder zugewiesen. Acht Jahre trennen die Entstehung dieses Gemäldes von Pieros Arbeit in San Gimignano. Es ist einfach unmöglich, dass derselbe Meister, der hier mit 32 Jahren diese lebensgrofsen Akte mit einer für die damalige Zeit geradezu bewunderungswürdigen Sicherheit und Kenntnis malen konnte, mit 40 Jahren solche

[1]) Abgeb. in Quaranta disegni della Raccolta Morelli, Milano 1886.

knochenlose, schlecht geformten Figuren geschaffen habe, wie wir sie auf der Krönung sehen. Entwurf und Ausführung sind auf dem Martyrium des Sebastian von einer Hand; Antonios Weise lässt sich bis in die Adern der von der Anstrengung angespannten Arme der Armbrustschützen, bis in die Runzeln des Gesichts und in die wie in Bronze ciselierten Haare, sowie in die Fingernägel hinein Stück für Stück verfolgen. Die trefflich gezeichneten kleinen Figuren des Hintergrundes, jene einhersprengenden Ritter mit dem schreiend aufgerissenen Mund gleichen den Gestalten auf Antonios Zeichnungen und Kupferstichen; der halbnackte, links im Hintergrund neben dem galoppierenden Schimmel laufende Krieger entspricht bis in die Einzelheiten der Formbehandlung dem Herkules auf dem Kampf mit der Hydra. Den Maler-Bildhauer erkennt man in den Reliefs des Triumphbogens. Die bei allem Reichtum des Details breit behandelte Landschaft findet sich ebenso auf dem bereits zur Vergleichung herangezogenen Karton zu einem Hieronymus in den Uffizien wieder. Nur die Figuren des Heiligen selbst und des hinteren Armbrustschützen links sind von schwächlicherer Zeichnung und unsicherer Haltung. Bei ersterer erklären sich diese Mängel einesteils aus der Schwierigkeit, die einem Meister von der kraftvollen Formensprache Antonios die Aufgabe verursachen musste, einen nackten unentwickelten jugendlichen Körper in Lebensgröfse zu malen, anderenteils aus der gezwungenen halb schwebenden Stellung der Gestalt auf den Aststümpfen des Marterpfahles; bei dem Armbrustschützen liegt der Grund in der Ausführung seitens eines anatomisch weniger kundigen Gehülfen. Der kleine runde Kopf, die hochstehende Pupille, die kurze Stirn lassen hier Piero vermuten, dessen Mitarbeit in den sonstigen Teilen des Bildes nicht kenntlich hervortritt.

Auch die reliefartigen Darstellungen an dem antiken Triumphbogen im Hintergrunde sind wegen ihrer Beziehung zu Zeichnungen Antonios von Bedeutung. Das Rund in dem Giebelfeld stellt dar, wie ein Gefangener von Kriegern vor den Thron des Richters geschleppt wird. Das British Museum hat vor kurzem eine grofse, leider sehr zerstörte, getuschte Federzeichnung Antonios mit dieser Komposition in vergröfserter und veränderter Redaktion erworben. Das Relief an der Innenseite des Bogens schildert eine Schlacht zwischen Reitern und Fufsvolk. Von besonderem Interesse ist hier die vorderste Gruppe eines Reiters, der auf hochbäumendem Ross über einen zu Boden gestürzten nackten Mann hinwegsprengt, weil sie fast genau der Zeichnung Antonios im Kupferstichkabinet zu München entspricht, welche für eine der beiden von Vasari als in seinem Besitz erwähnten Entwürfe Antonios zum Reiterstandbild des Lodovico Sforza gilt.[1]) Dieser Zuschreibung ist Louis Courajod entgegen getreten, indem er nachzuweisen suchte, dass die Zeichnung in München entweder die Kopie eines lombardischen Künstlers nach dem in Mailand vollendeten Modell Leonardos zu dem Reiterstandbild des Sforza sei, oder, wenn wirklich von Pollajuolo, doch nur als Kopie nach Leonardo angesehen werden könne.[2]) Sollte letztere Hypothese, die in sich einen auf gänzlicher Verkennung der künstlerischen Bedeutung des Antonio Pollajuolo basierenden Anachronismus einschliefst, von Courajod wirklich noch aufrecht gehalten werden, so muss sie aufgegeben werden angesichts der Thatsache, dass sich bereits auf dem 1475 vollendeten Hauptwerk Antonio Pollajuolos dieselbe Komposition findet, die Leonardo frühestens 1483 zum ersten Mal beschäftigen konnte. Nicht Leonardos Denkmal hat dem um 23 Jahre

[1]) Abgeb. W. Schmidt, Handzeichnungen alter Meister in München. Bl. 89.

[2]) Gazette des beaux arts XVI p. 422 und L'Art 1879 tome IV p. 91 et sq.

älteren Antonio zum Vorbild gedient, sondern umgekehrt hat Leonardo geradeso wie Michelangelo und Raffael diesen von Mit- und Nachwelt als besten Zeichner gerühmten Meister studiert. So findet man auch das Vorbild zu den schreienden Kriegern auf Leonardos Kompositionen bereits hier auf Antonios Gemälde.[1] Die Zeichnung in München hat formal wie technisch alle auf Pollajuolo weisenden Merkmale, nur ist die Erhaltung eine derartige, dass man nicht mehr entscheiden kann, ob es die Originalskizze Antonios oder eine gleichzeitige genaue Kopie danach ist. Die Bildung des Pferdes sowie der altertümliche Turniersitz des Reiters hier sind charakteristisch verschieden von Leonardos ähnlichen Darstellungen. Die Anbringung des antiken Triumphbogens auf dem Sebastiansbilde lässt vermuten, dass Antonio vor 1475 in Rom gewesen ist, und zwar wahrscheinlich kurz zuvor behufs Ausführung der Thaten des Herkules im päpstlichen Palaste. Die scharf aufgesetzten metallisch wirkenden Lichter im Fleisch finden sich übereinstimmend auf unserem Bilde und den Wandgemälden. Auch sonst giebt es noch genug andere stilistische Berührungspunkte zwischen beiden Werken, die auf Ausführung von einer Hand schliefsen lassen. Die Aktstudie Antonios zu dem Bogenschützen links im Vordergrund auf dem Londoner Bild befindet sich im K. Kupferstichkabinet zu Berlin.[2]

Nur der Bottega oder der Schule der Pollajuoli gehören zwei kleinere Darstellungen des gleichen Gegenstandes an: die eine, ein schmales Hochbild unter falschem Namen im Palazzo Spada zu Rom,[3] woselbst ein Engel dem an einer Säule gefesselten Heiligen die Märtyrerkrone bringt; die andere eine predellenartige Längstafel im Museo Poldi Pezzoli zu Mailand. Hier dient der auf einer Waldlichtung stehende Heilige vier Bogenschützen zum Ziel. Der Zusammenhang mit Pollajuolos Stilrichtung ist in beiden Bildern klar, die Ausführung jedoch zu schwach, um sie einem der Brüder selbst zuteilen zu können. Eine eigenartige Mischung von Pollajuolos und Credis Weise finden wir bei einer ähnlichen Darstellung im Fitzwilliam Museum zu Cambridge (Nr. 164). Während die lebensgrofse Gestalt des an einer Säule gefesselten Sebastian in Stellung und Proportion auf das Vorbild Pollajuolos zurückgeht, und auch die beiden Bogenschützen denen auf der Predella in Mailand ähneln, zeigen die Köpfe des Heiligen und zweier zu ihm mit Krone und Palme herabschwebender Engel einen ausgesprochenen Credischen Typus. Auch das Nackte ist mehr nach Credis Weise als in Nachahmung Pollajuolos behandelt. Lorenzo selbst kommt für dieses gut erhaltene Bild jedoch nicht in Betracht; überhaupt vermag ich keinen bestimmten Meister hierfür in Vorschlag zu bringen.

Antonio Pollajuolos Bedeutung für die Entwickelung der florentinischen Kunst liegt jedoch weniger in seiner Thätigkeit als Bildhauer und Maler, als in seiner Thätigkeit als Zeichner und Kupferstecher. Als Zeichner galt er nicht nur seinen Zeitgenossen weitaus für den besten, sondern auch Spätere, wie Vasari und Benvenuto Cellini, räumen ihm einstimmig dieses Lob ein. »*Questo fù orefice*«, sagt letzterer, »*e fù si gran disegnatore che non tanto che tutti gli orefici si servivano dei sua bellissimi*

[1]) Dass Antonio Pollajuolo ebenso wie Donatello und Verrocchio sich mit der Ausführung von Reiterbildnissen in Bronze beschäftigte, beweist der bereits erwähnte Brief an den Condottiere Virgilio Orsini, worin er sich diesem Feldherrn zur Herstellung seines Standbildes zu Pferd anbietet: ma più charo arej faruj tuto intero in sun un chaual grosso che ui farej etterno.

[2]) Abgeb. F. Lippmann, Handzeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinet des K. Museum zu Berlin, Bl. 156.

[3]) H. 0,67 m. Br. 0,41 m.

disegni, i quali erano di tanta eccellenza, che ancora molti scultori e pittori, io dico dei migliori di quelle arti, si servirono dei sua disegni e con quegli e' si feciono grandissimo onore. Questo uomo fece poche altre cose, ma solo disegnò mirabilmente e a quel gran disegno sempre attese.« Kann es somit nicht verwundern, verschiedentlich Kopien nach Zeichnungen Antonios von zeitgenössischen und späteren Künstlern zu finden, so muss man eben deshalb bei der Zuteilung von Blättern an Antonio selbst um so kritischer zu Werke gehen, indem man stets vor Augen behält, dass kein Künstler bis auf Michelangelo und Raffael so häufig kopiert worden ist wie er.

Ich gebe im folgenden eine Übersicht der mir in öffentlichen und privaten Sammlungen bekannt gewordenen echten Zeichnungen der Brüder Pollajuoli, insbesondere Antonios sowie der wichtigsten Kopien nach ihm und einiger fälschlich ihm zugeschriebenen Blätter, wobei jedoch nur solche Zeichnungen Berücksichtigung finden, die stilistisch wirklich in irgend einer Beziehung zu dem Brüderpaar stehen.[1]) Diese Zusammenstellung macht nicht im geringsten Anspruch auf Vollständigkeit, ist es doch geradezu unmöglich, nur annähernd das Material besonders der in englischem Privatbesitz zerstreuten Zeichnungen zu beherrschen.

A. ECHTE ZEICHNUNGEN ANTONIOS.

Berlin, K. Kupferstichkabinet.

Nr. 471. Nacktstudie zu dem Bogenschützen links im Vordergrunde auf dem Martyrium des Hl. Sebastian in London. Leicht getuschte Federzeichnung.[2])

Berlin, Adolf von Beckerath.

Nackter bogenschiefsender Herkules. Feder. Umrisse durchstochen, h. 0,280 br. 0,230 m.

Florenz, Uffizien.

Rahmen 29 Nr. 942 (Neue Aufstellung). Räucherfass. Goldschmiedevorlage, echt bezeichnet: Antonio del polaiuolo horafo. Getuschte Federzeichnung.

R. 31 Nr. 95. Nacktstudie zu einem Adam. Feder. Nr. 97 *F.* Nacktstudie zu einer Eva mit zwei Knaben. Feder.

R. 34 Nr. 267. Zwei männliche Nacktstudien und eine sitzende weibliche Gewandstudie. Rückseite: (jetzt wie bei sämtlichen Zeichnungen leider ganz unsichtbar) Studien nach einem antiken Torso, vermutlich Herkules. Feder.

R. 42 Nr. 269. Mehrere männliche Nacktstudien in Silberstift und Feder. Nr. 246. Männliche Nacktstudien. Feder. Nr. 110. Studien zu einem Kampf des Herkules und Antäus und ein architektonischer Grundriss. Leicht getuschte Federzeichnung. Nr. 248. (Unter Piero.) Nackter stehender Mann einen Stein in der Hand (Hieronymus). Rückseite: Mann mit Buch. Silberstift auf rötlichem Papier, Lichter weifs gehöht. Nr. 258. (Unter Piero.) Nacktstudie eines Mannes in Fechterstellung. Silberstift auf rötlichem Papier, Lichter weifs gehöht.

R. 41 Nr. 254. (Unter Piero.) Nacktstudie eines sitzenden Mannes, Kopf nur angedeutet. Silberstift auf rötlichem Papier. (Von anderer Hand dagegen ist die auf

[1]) Eine Aufzählung der Zeichnungen der Pollajuoli ist bereits vom Vicomte Both de Tauzia im Katalog der Zeichnungen des Louvre versucht worden, jedoch ohne genügende kritische Sichtung.

[2]) Die unter No. 472 ebenda Pollajuoli zugeschriebene männliche Nacktstudie (nur der Kopf ausgeführt) ist von schwächerer Hand und etwas später.

demselben Blatte aufgelegte Nacktstudie zu einem vom Rücken gesehenen Manne.)[1]) Nr. 359. (Unter Piero.) Männliche Nacktstudie in sitzender Stellung. Gleiche Technik.

R. 26 Nr. 311. (Unter Pesellino.) Männliche Nacktstudie in Stellung und Körperbildung dem Herkules auf dem Kampf mit dem Löwen im Palazzo di Venezia ähnelnd.

Nicht ausgestellt Nr. 101. Hieronymus in freier Landschaft vor dem Kreuze knieend. Karton zu einem Bilde, getuschte Federzeichnung, fast ganz ausgeblichen. Umrisse durchstochen. h. 0,375 br. 0,530 m.

Hamburg, Kunsthalle.

Nacktstudie eines stehenden Mannes. Stiftzeichnung auf violettem Papier. Die Umrisse nachgezogen.

London, British Museum.

Kasten XXIV. Herkules im Kampf mit der Hydra. Entwurf zu dem Bildchen in den Uffizien. Feder.

1893—5—29—1. Allegorische Darstellung. Ein Gefangener wird von mehreren Bewaffneten vor einen thronenden König geführt, sämtlich Nacktstudien. Getuschte Federzeichnung, schwarzer Grund. In schlechtem Zustand und daher nicht mehr mit Sicherheit zu entscheiden, ob Original oder alte Kopie. Doch scheint ersteres wahrscheinlich.[2])

London, Lady Wallace, Hertford House.

Beweinung eines Toten, genannt der »Tod des Gattamelata«. Getuschte Federzeichnung. h. 0,270 br. 0,420. Früher Mantegna zugeschrieben und unter diesem Namen gestochen vom Monogrammisten A. C. (Allaert Claesz) 1555 (Bartsch, IX p. 130 Nr. 30) und von Prestel im Museo Prauniano 1777. Kopie in München.

London, Sir Charles Robinson.

Opferscene. Um einen brennenden Altar sind sechs nackte Figuren, darunter eine Frau, versammelt. Einer der Anwesenden trägt ein Lamm. In Nachahmung eines Reliefs in braun auf dunklem Grund gemalt. Holz. Ruft mehr den Eindruck einer Tuschzeichnung als eines Bildes hervor, weshalb es an dieser Stelle erwähnt wird.

Mailand, Sammlung Morelli.

Studie zu einem Sebastian, wahrscheinlich zu der Figur dieses Heiligen auf dem Bilde im Pitti. Getuschte Federzeichnung.

München, K. Kupferstichkabinet.

Skizze zu dem Reiterdenkmal des Francesco Sforza. Getuschte Federzeichnung, schwarzer Grund. Bei dem schlechten Zustand des Blattes nicht mehr zu entscheiden, ob Original oder Kopie. Wahrscheinlich aus dem Besitze Vasaris stammend.

Oxford, Christchurch.

(Unter Dom. Ghirlandajo.) Nacktstudie zu einem David. Silberstift. h. 0,275 br. 0,125 m.

Paris, Louvre.

Nr. 2003. Drei männliche Nacktstudien und zwei Armstudien. Feder. Kopien danach im British Museum und in der Akademie zu Venedig.

---

[1]) Von der gleichen etwas weicheren Hand rühren auch R. 41 Nr. 268 unter »Piero Pollajuolo« und R. 56 Nr. 1154 unter »Botticelli« her.

[2]) Die beiden anderen früher dem Pollajuolo zugeschriebenen Zeichnungen im British Museum haben nichts mit ihm zu thun. Die eine ist eine auf Fälschung berechnete Kopie nach dem Studienblatt im Louvre, die andere, einen der Rossebändiger von Monte Cavallo darstellend, ist ebenfalls sehr verdächtig.

B. ECHTE ZEICHNUNGEN PIEROS.

Chatsworth, Duke of Devonshire.

Zwei stehende männliche Gewandfiguren. Feder.

Florenz, Uffizien.

R. 31 Nr. 357. (Unter Antonio.) Studie zu einem Johannes Baptista. Feder. Charakteristisch für Piero die unsichere Haltung und die Handform.

R. 43 Nr. 14506. Studie zu dem Kopf der »Fides«. Rötel und schwarze Kreide. Umrisse durchstochen.[1])

R. 32 Nr. 278. Allegorie: Engel Almosen spendend. Feder.

Oxford, Christchurch.

Stehende männliche Gewandfigur. Feder. h. 0,260 br. 0,90 m.

C. ZEITGENÖSSISCHE UND ALTE KOPIEN.

Berlin, Adolf von Beckerath.

Predigt Johannes des Täufers. Ausgeführter Karton nach einer Skizze Antonios zu der betreffenden Darstellung in der Serie der Stickereien für S. Giovanni, jetzt im Museum der Domopera zu Florenz. Getuschte Federzeichnung. h. 0,280 br. 0,230 m. Früher Sammlung Grahl.

Grabmal Innocenz VIII. Kopie eines Cinquecentisten, vermutlich nach dem Entwurfe Antonios und nicht nach dem ausgeführten Monument, da sich Abweichungen in der Darstellung der Lünette finden. Diese Zeichnung ist deshalb wichtig, da sie den ursprünglichen, jetzt veränderten Aufbau des Grabmals überliefert. Der Sarkophag stand über der sitzenden Statue des Papstes. Getuschte Federzeichnung. h. 0,280 br. 0,205 m.

Florenz, Uffizien.

R. 40 Nr. 98 *F.* (Unter Antonio.) Zacharias giebt dem Volke seine Stummheit zu erkennen. Kopie nach der Originalzeichnung Antonios zu der betreffenden Darstellung in der Serie der Stickereien für S. Giovanni. Geringer als die Zeichnung in der Sammlung Beckerath und wahrscheinlich nur eine Bause nach dem Originalkarton. Getuschte Federzeichnung. Umrisse durchstochen.

Nicht ausgestellt Nr. 2299. (Unter Albrecht Dürer.) Gruppe aus einer Anbetung der Könige. Feder. h. 0,329 br. 0,267 m.

Nicht ausgestellt Nr. 109. Enthauptung eines Heiligen (Johannes d. Tf.?) Ganz verwischt und kaum mehr erkennbar. Silberstift auf grün gefärbtem Papier, Lichter weifs gehöht. h. 0,223 br. 0,345 m.

R. 265 Nr. 1476. (Unter Raffael.) Herkules im Kampf mit drei Kentauren. Von derselben Hand und in derselben Technik, wie mehrere Kopien nach Pollajuolo im venezianischen Skizzenbuch. Feder.

R. 34 Nr. 276. (Unter Antonio.) Statue eines sitzenden Papstes, vermutlich Innocenz VIII, jedoch in abweichender Haltung und Stellung von der Ausführung auf dem Grabmal in S. Peter zu Rom. In den Umrissen nachgezogen, die linke Hand neu. Getuschte Federzeichnung. Zu kleinlich und ängstlich für Antonio selbst

[1]) R. 41 Nr. 358. Männlicher Kopf in Vorderansicht mit Capuccio (stark überarbeitet), dürfte eher Andrea del Castagno als Piero del Pollajuolo angehören. Dagegen rührt von Benozzo Gozzoli der Castagno zugeschriebene männliche Kopf in Mütze (R. 18. Nr. 250) her.

und vermutlich Kopie eines zeitgenössischen Goldschmieds. Von derselben Hand und in gleicher Technik: No. 261 »Justitia«, No. 262 »Prudentia«. Nr. 263. »Fortitudo«. Nr. 264. Apostel Petrus. Nr. 265. Apostel Andreas. Nr. 266. Apostel Jakobus.

Nr. 279. (Unter Antonio.) Kampf dreier Männer mit einem Kentaur. Federzeichnung.

R. 32 Nr. 260. (Unter A. Pollajuolo.) Kampf vier nackter Männer. Federzeichnung auf rot getöntem Papier. Lichter weifs gehöht.

Hamburg, Kunsthalle

Geifselung Christi. Getuschte Federzeichnung. Überarbeitet und nicht mehr festzustellen, ob von Antonio selbst.

Kampf zwischen zwei Kentauren. Getuschte Federzeichnung. Ziemlich roh.

London, J. P. Heseltine.

Herkules im Kampf mit Antäus. Federzeichnung auf Pergament. h. 0,310 br. 0,210 m. Alte Kopie vermutlich nach einem ersten Entwurf Antonios zu dem Wandbild im Palazzo di Venezia.

Studienblatt mit zwei Figuren von Raffaellino del Garbo, davon die eine Nacktstudie zu einem Sebastian nach Pollajuolo. Silberstift auf rosa getöntem Papier. h. 0,248 br. 0,220 m.

Paris, Louvre, Coll. His de la Salle.

Sogenanntes Verrocchio-Skizzenbuch. Bl. 111. Herkules im Kampf mit der Hydra. Federzeichnung. Nach Pollajuolos Bild in den Uffizien (?). Flotter und sicherer gezeichnet als die Mehrzahl der verschiedenen Händen angehörigen Blätter dieses Sammelbandes und wahrscheinlich von Verrocchio selbst.[1])

Turin, K. Bibliothek.

Nr. 15591. Jugendlicher nackter Mann zieht einen am Boden liegenden ebenfalls nackten Mann am linken Arm aus einer Höhle heraus, wobei er ihn in den Nacken tritt (Herkules und Cacus?). Umrisszeichnung. Feder. Bause nach einer Zeichnung Antonios. h. 0,360 br. 0,280 m.

Nr. 15592. Reliefartige Darstellung eines Kampfes nackter Männer. Unter Benutzung der Stiche Antonios (Bartsch Nr. 1 und 2). Scheint Fälschung. Feder.

Venedig, Akademie.

Im sogenannten Raffael-Skizzenbuch finden sich folgende Kopien nach Pollajuolo: Herkules (Simson?) im Kampf mit dem Löwen; Flötenspielender Marsyas, nach Pollajuolos Bronze[2]) von verschiedenen Seiten gezeichnet; Hirt von einem Löwen angefallen; Nackter stehender Mann, sich aufstützend; Nackter sitzender Mann mit Scepter und Reichsapfel; Nackter stehender Mann, die Arme über der Brust gekreuzt.

Wien, Albertina.

Grabmal Sixtus IV. Schwache späte Zeichnung nach dem ausgeführten Monument.

Windsor, Königl. Bibliothek.

Kampf nackter Männer. Getuschte Federzeichnung. Ähnelt stilistisch den soeben erwähnten Zeichnungen im Venezianischen Skizzenbuch. Braun 152.

---

[1]) Vergl. Bode, Italienische Bildhauer der Renaissance S. 129.

[2]) Exemplare dieser von Antonio offenbar nach einer antiken Vorlage gearbeiteten Statuette befinden sich im Bargello (abgeb. Archivio storico dell' arte 1893. S. 20), in der Galerie zu Modena (abgeb. Venturi, Galleria Estense), im Museum zu Berlin sowie auch beim Grafen Stroganoff zu Rom. Für ein Werk des Pollajuolo halte ich ebenfalls die in demselben Schrank des Bargello unter No. 2584 aufgestellte Bronzestatuette eines Faustkämpfers.

Hier ist auch der Ort, einige Worte über jene grofse Anzahl in Feder ausgeführter und getuschter Naturftudien mit (meist bekleideten) Jünglingen im Arbeitskostüm zu sagen, die über verschiedene Sammlungen zerstreut, früher Maso Finiguerra, jetzt meistens Antonio Pollajuolo zugeschrieben werden. Obgleich ein gewisser stilistischer Zusammenhang zwischen diesen Blättern und den Zeichnungen Antonios in Bezug auf Form und Proportionen besteht, so sind sie im einzelnen doch viel zu schwach für ihn und gehören einem zwar gewissenhaft, doch kleinlich arbeitenden unselbständigen Künstler an, der sich in der Nachfolge Antonios gefällt. An Piero darf man dabei nicht denken, dagegen ist die traditionelle Zuschreibung an Maso Finiguerra, die, der Aufschrift auf einem der Blätter in den Uffizien nach zu urteilen, bereits aus dem XVI Jahrhundert stammt, der Beachtung wert. Die Zuschreibung hat ihren Grund offenbar in einer Stelle des Vasari im Leben des Antonio, woselbst er von Maso Finiguerra als Zeichner spricht und »*molte carte di vestiti, ignudi, e di storie disegnate d'acquerello*« von ihm im eigenen Besitz erwähnt. Die Verwandtschaft mit Pollajuolo findet ihre Erklärung in der durch Benvenuto Cellini bezeugten Thatsache, dass Finiguerra sich bei allen seinen Arbeiten der Zeichnungen Antonios bedient habe. Die Überlegenheit des letzteren über Maso in seiner Eigenschaft als Zeichner wird auch noch ausdrücklich von Vasari hervorgehoben. Noch andere Gründe sprechen für die Vermutung, dass der Zeichner dieser Studienblätter sowie eines im Jahre 1889 vom British Museum erworbenen Bandes mit getuschten Federzeichnungen zu einer Weltchronik — denn beide rühren unzweifelhaft von der gleichen Hand her — der als Nielloarbeiter und Kupferstecher thätige florentinische Goldschmied Maso Finiguerra (1426—1464) sei. Die Hauptgründe hat Herr Professor Sidney Colvin, der schon seit mehreren Jahren mündlich dieselbe Ansicht vertrat, bereits im Katalog der Ausstellung von Zeichnungen im British Museum 1892 ausgesprochen. In allem Wesentlichen stimme ich den Ausführungen dieses Gelehrten bei.

Von diesen unter verschiedenen Namen zerstreuten Studienblättern, die zu einer aus einem oder mehreren Skizzenbüchern stammenden Serie von leicht lavierten Federzeichnungen gehören, sind mir folgende bekannt geworden.

Florenz, Uffizien.

Rahmen 33 und 35—39, im ganzen 45 Blätter mit ganzen Figuren, Köpfen und Händen, unter »Scuola di Antonio Pollajuolo« neuerdings ausgestellt.

R. 34 Nr. 57 *F*, 58 *F*, 85 *F*, 91 *F* desgleichen.

R. 34 Nr. 275. (Unter Antonio Pollajuolo.) Stehender junger Mann mit ausgebreiteten Armen, nach oben blickend.

R. 30 Nr. 370. (Unter Antonio Pollajuolo.) Ein liegender und ein sitzender bekleideter Mann.

R. 43 Nr. 100 *F*. (Unter Pierò Pollajuolo.) Nackter liegender Mann.

R. 25 Nr. 1127. (Unter Pesellino.) Stehender Mann in Turban.

R. 25 Nr. 43 *F*. (Unter Maso Finiguerra.) Zwei knieende Heilige. Nr. 44 *F*. Vertreibung aus dem Paradies. Nr. 41 *F* und Nr. 42 *F*. David stehend über dem Haupte Goliaths.

R. 20 Nr. 118 *F*. (Unter Masaccio.) Stehender Jüngling mit Buch. Nr. 120 *F*. Sitzender Jüngling, zeichnend.

R. 14 Nr. 65 *F*. (Unter P. Uccello.) Männlicher Kopf mit Capuccio in Profil. Nr. 27. Drei am Boden liegende Knaben.

Nicht ausgestellt: Nr. 46. 47. 48. 83. 84. 86. 87. 94.

Mailand, Bibl. Ambrosiana.

Collect. Resta Fol. 10. Nackter stehender Mann mit Schild und Streitkolben.

Paris, Louvre.

Nr. 2004. Zwei nackte stehende Männer mit Schild und Keulen.

Paris, Léon Bonnat.

22 Zeichnungen.

Rom, Bibl. Corsiniana.

Col. 158 I. 11. Nr. 130460. Stehender Mann mit einem Korb auf dem Rücken, worin ein Kind, daneben ein stehender Mann in langem Gewande mit Pilgerstab. Nr. 130519. Jünglingskopf mit Kappe in Profil.

Die von Morelli (Die Galerie zu Berlin S. 358) Antonio zugeschriebene grofse Federzeichnung eines Weibes, das aus einem Nachen ans Ufer springt, in den Uffizien (R. 87 Nr. 375 unter Piero di Cosimo) ist meiner Meinung nach ein höchst charakteristisches Blatt des Francesco di Giorgio und hat mit der florentinischen Schule überhaupt nichts zu thun. Zu diesem Zwecke vergleiche man den Kopf des Weibes mit dem Kopfe des Sebastian und einer Heiligen rechts oben auf Francescos Krönung der Mariae in der Akademie zu Siena, sowie mit dem äufsersten Engel links auf der Geburt Christi in S. Domenico und mit dem Engel auf dem kleinen Madonnenbilde in der Akademie. Man wird denselben Typus mit den gleich Flammenbüscheln gebildeten flatternden Haaren, mit der aufgestülpten Nase und dem Grübchen im runden Kinn finden. Den schlecht verkürzten breiten Fufs mit dem abgebogenen grofsen Zehen, das vom Wind gepeitschte eng an das Bein sich anlegende Gewand, die gekrallte Hand sehen wir bei allen seinen Gestalten, auch die Felsmassen sind auf der Zeichnung in gleicher Weise behandelt wie auf der Anbetung des Kindes in der Akademie zu Siena. Die Verwechselung kommt daher, dass Francesco di Giorgio in seinen malerischen Arbeiten und Zeichnungen sich an das Vorbild der grofsen florentinischen Zeitgenossen hält. Seine Werke gehen nicht selten unter den Namen florentinischer Meister, wie denn z. B. eine für ihn höchst charakteristische Federzeichnung mit der allegorischen Darstellung eines Triumphzuges in der Collection His de la Salle im Louvre dem Botticelli zugeschrieben wird.[1])

Will man jedoch Antonio Pollajuolos Bedeutung als Zeichner und sein Kompositionstalent völlig ermessen, so darf man nicht die nach seinen Entwürfen ausgeführten Stickereien mit Scenen aus dem Leben Johannis des Täufers unbeachtet lassen, die aus der Verborgenheit der Sakristeischränke des Battistero zu Florenz jetzt in das Museo der Opera del duomo gebracht und dort bequem zum Studium ausgestellt sind. In der Ausführung lassen sich kenntlich mehrere Hände scheiden — wissen wir doch, dass neben dem von Vasari hoch gerühmten Paolo di Verona noch dessen Landsmann Piero und der Florentiner Antonio di Giovanni, sowie zwei Fremde, Coppino di Giovanni da Malines und Niccolò di Jacopo Francese als Sticker an diesem Wunderwerk der Nadelkunst beschäftigt waren — die Vorzeichnung, die an einzelnen Stellen

[1]) Das Pollajuolo ebenda unter No. 85 zugeschriebene Blatt rührt von Verrocchio her und ist der erste Entwurf dieses Meisters zu seinem Bilde mit der Reise des Tobias in der Akademie zu Florenz. Ein in der Dyce Collection im South Kensington Museum auf Antonio getauftes Blatt mit einem Weibe, das Milch aus seiner Brust in ein Gefäfs drückt, einen Eros neben sich, ist eine schwache Zeichnung aus der Schule Mantegnas.

auf dem Grund des Gewebes jetzt zum Vorschein gekommen ist, gehört dagegen durchgängig Antonio allein an. Diese Stickereien, die bereits 1470 in Arbeit waren, geben einen guten Anhaltspunkt für die Beurteilung des früheren Stiles des Meisters. Aus einer noch früheren Periode seines Schaffens stammen die ursprünglich mit Email ausgefüllten gravierten Darstellungen an der Basis des den Silberaltar aus S. Giovanni krönenden Kruzifixes, an der Antonio seit 1456 arbeitete. Sie zeigen an der Vorderseite Moses thronend zwischen den Tugenden und darüber die Taufe Christi zwischen den Kirchenvätern. Auf letzterer gleicht der Täufer in der weitausholenden stürmischen Schrittstellung dem Herkules auf dem Kampf mit der Hydra in den Uffizien. Für das Studium Antonios als Verfertiger von Niellen und Kupferstichen ist hier ein sicherer Ausgangspunkt gegeben. Seine Thätigkeit auf diesem Gebiete zu verfolgen, liegt jedoch aufserhalb des Rahmens unserer eng gesteckten Aufgabe. Enggesteckt im Verhältnis zu der Vielseitigkeit dieses Künstlers, den selbst ein verwöhnter Kenner wie Lorenzo de' Medici seinem Agenten in Rom mit den Worten empfehlen durfte[1]: »*Detto Antonio è il principale maestro di questa città e forse per avventura non ce ne fù mai; e questa è comune opinione di tutti gl' intendenti.*«

DIE ARCHITEKTONISCHE ENTWICKELUNG MICHELOZZOS UND SEIN ZUSAMMENWIRKEN MIT DONATELLO

VON HEINRICH VON GEYMÜLLER

In nachfolgender Studie möchte ich die Aufmerksamkeit auf einige Punkte in der Wirksamkeit Michelozzos lenken, welche, wie mir scheint, in der Monographie dieses Meisters in der »*Architektur der Renaissance in Toscana*«[2]) keine befriedigende Darstellung und Lösung gefunden haben. Diese Arbeit sollte im wesentlichen die Schlussbetrachtung zu jener von Herrn Dr. Stegmann und mir verfassten, im Drucke eben erschienenen Monographie bilden. Da aber jene Schlussbetrachtung nicht mehr mit den Ansichten des Herrn C. von Stegmann, noch mit denen seines Herrn Sohnes über Michelozzo harmonierte, so schien infolge der eigentümlichen Stellung, in welcher ich mich zuletzt dem Toscanawerke gegenüber befand, die Billigkeit zu verlangen, dass sie unterbliebe. Ich kann nur mein Bedauern hierüber aussprechen, da ich die Verantwortung für den Text noch zu tragen hatte.

Zum Verständnis der erörterten Fragen und entwickelten Ansichten ist es nötig zu erklären, wie jene Monographie sich allmählich aufbaute.

Herr Dr. Stegmann[3]) als Verfasser einer Studie über Michelozzo hatte meine Einladung zur Mitarbeit an dieser Monographie bereitwillig angenommen und sollte

[1]) Brief vom 12. November 1489 an Giovanni Lanfredini. Vergl. Gaye, Carteggio I. S. 341.

[2]) Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, vormals Friedr. Bruckmann, begonnen von der Gesellschaft S. Giorgio, weitergeführt von H. C. von Stegmann.

[3]) Michelozzo di Bartolomeo, eine kunstgeschichtliche Studie von Hans Stegmann. München 1888.

die *historisch-dokumentarischen Teile* der Arbeit liefern, mit denen ich frei verfahren konnte, wie mir am besten schien. An diese sollten sich meine *architektonischen Betrachtungen* reihen, in welchen ich selbstverständlich alle Elemente zu berücksichtigen wünschte, die sich noch durch die *Aufnahmen* des Herrn C. von Stegmann ergeben würden. Endlich behielt ich mir vor, nach einer neuen Untersuchung der Werke an Ort und Stelle, in einer *Schlussbetrachtung* die Gesamtwürdigung der Persönlichkeit Michelozzos und seiner Thätigkeit darzustellen.

Herr Dr. Stegmann hatte gehofft, mir sein Manuskript im August 1890 abliefern zu können. Seine Berufsthätigkeit gestattete ihm jedoch erst anfangs 1891 mir ein Drittel, die Fortsetzung ein Jahr später, den Schluss im Oktober 1893 zu schicken.[1])

Obwohl ich nur etwa ein Viertel des Manuskripts in Händen hatte, und das Verhältnis der fertigen, mir zur Verfügung stehenden Textillustrationen und Aufnahmen kaum günstiger war, verlangte das regelmäfsige Erscheinen der Lieferungen, dass der Anfang der Monographie von mir sofort für den Druck ergänzt wurde. Er umfasste den gröfsten Teil der Periode des Zusammenwirkens Michelozzos mit Donatello, für welchen ich, um den Druck zu fördern, die Abhandlung über die Aufsenkanzel am Dome zu Prato allein herstellen musste.

Gerade für die Periode der Kollaboration mit Donatello fand ich nun sowohl bei Herrn C. von Stegmann als bei Herrn Dr. Stegmann die Ansicht vertreten, dass in den Werken dieser Firma das Architektonische ausschliefslich das Verdienst Michelozzos sei.

Obgleich diese Theorie, ich gestehe es, für mich ganz neu war, erkundigte ich mich einstweilen um so weniger nach ihrem Ursprung, als sie mir in der That manches für sich zu haben schien und ich die klare Begründung derselben in der Fortsetzung des Manuskriptes des Herrn Dr. Stegmann zu finden erwartete.

Immerhin fand ich es nötig, einstweilen für Donatello das Verdienst der Erfindung der Gesamtdisposition zu reservieren und ebenso die Ausdrücke zu mäfsigen, welche Michelozzo in etwas zu absoluter Weise als den eigentlichen Erfinder der Renaissancedekoration verherrlichten, wobei ich mir vorbehielt, falls ich ihm hier unrecht gethan haben sollte, in der Schlussbetrachtung meinen Irrtum wieder gut zu machen.

Aufserdem hatte ich an den hier besonders angeführten Stellen auf die Schlussbetrachtung hingewiesen, weil ich oft nicht die persönliche Überzeugung erlangen konnte, in unserer Darstellung auf sicherem Boden zu stehen.

Die langen Unterbrechungen, mit welchen ich das Manuskript des Herrn Dr. Stegmann erhielt, das Nichtwissen, durch welche Dokumente er noch seine Anschauungsweise bekräftigen könne, sowie die unklare Empfindung einiger Widersprüche, die mir aus letzterer hervorzugehen schienen — dies alles hatte allmählich die Vorstellung, die ich von der Persönlichkeit Michelozzos und von seinem Wirken besessen, in eigentümlicher Weise getrübt.

Der Umstand, dass Michelozzo noch gemeinschaftlich mit der ersten Generation der Renaissance-Meister thätig ist, dass aber sein Wirken dann noch die ganze Dauer

[1]) Inzwischen war für mich eine neue Schwierigkeit hinzugekommen. Ein halbes Jahr noch ehe ich den Beginn des Manuskriptes des Herrn Dr. Stegmann erhalten hatte, wurde ich ersucht, meine Stellung am Toskanawerk im Interesse desselben aufzugeben. Man bat mich jedoch, die begonnenen Monographien, sowie die Michelozzos, zu vollenden, während die Herren Stegmann die Weiterführung des Textes übernahmen.

der zweiten Generation umfasst, bringt es mit sich, dass er eine Stilumwandlung durchgemacht hat, welche die richtige Beurteilung seiner Werke erschwert. Man wird dadurch aufserdem vor die Frage gestellt, in welchem Mafse Michelozzo in der Stilumwandlung dieser Epoche eine führende Stellung eingenommen hat.

Lange und zu wiederholten Malen trat wie ein Versucher die Frage an mich heran, ob Michelozzo als selbständiger Architekt wirklich die *künstlerische* Bedeutung hat, die seiner *geschäftlichen* Thätigkeit und sozialen Stellung entspricht, auch dann noch, wenn man ihm neben Brunellesco und L. B. Alberti nur die zweite oder richtiger die dritte Stelle einräumt.

Sollte er nicht etwa blofs von der bedeutenden Stellung, die ihm durch seine engen freundschaftlichen Beziehungen zum Hause Medici geschaffen wurde, Vorteil gezogen und sich die Früchte des Wirkens der führenden Meister wie Brunellesco, Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia, L. B. Alberti, der beiden Rossellino und des Desiderio da Seltignano ohne besonderes persönliches Verdienst angeeignet haben? Sollte nicht etwa Michelozzo als »Hofbaumeister des Principates«, wie ihn Dr. Stegmann treffend bezeichnet, weniger ein selbständiger Künstler, als der künstlerische Unternehmer im Dienste des Hauses Medici gewesen sein, der mit Geschmack und feinem Verständnis die Talente begabter, aber sozial minder glücklich gestellter Meister heranzuziehen und zu verwenden wusste?

Was mich zuweilen auf diesen Gedanken führte, der mir dann wieder wie eine Art Lästerung erscheinen wollte, war das mehrfache Wiederauftauchen in verschiedenen Werken Michelozzos von Meistern, über deren eigentlichen künstlerischen Wert, sowie über deren persönliche Beziehungen zu ihm ich noch kein mich befriedigendes Licht besafs. An der Aufsenkanzel des Doms zu Prato und am Tabernakel in S. Annunziata zu Florenz ist es *Pagno di Lapo Portigiani*; im Hof des Palazzo Medici-Riccardi, am vorgenannten Tabernakel, sowie an dem in S. Miniato und an der Kanzel zu Prato ist es die anziehende, wenig klare Persönlichkeit des *Maso di Bartolommeo* gen. Masaccio; endlich in der Kapelle neben dem Tabernakel in der Annunziata *Giovanni di Bettino.*

Nach diesen zum Verständnis der Sachlage notwendigen Erläuterungen kann ich zur Aufzählung derjenigen Punkte übergehen, für die ich in der Monographie besonders auf die Schlussbetrachtung hingewiesen hatte.

1. Wie hat Brunellesco auf Michelozzo einen Einfluss ausgeübt? (S. 1 n. 2.)

2. Wann und wie ging Michelozzo zur Architektur über? (S. 2 n. 4.)

3. Wie ist die auffallende Reife der architektonischen Durchbildung an der Aufsenkanzel des Doms zu Prato zu erklären? (S. 5.)

4 Wann wurde die Thür Michelozzos im rechten Kreuzschiff von S. Croce errichtet? (S. 8.)

5. Inwiefern und in welcher Weise ist der Palazzo Medici-Riccardi als erster moderner Palast anzusehen, und wann wurde der Bau begonnen?

Die letzten Fragen sind eng miteinander verbunden und bilden sozusagen Teile der ersten. Wir werden am schnellsten zu einer Aufklärung gelangen, wenn wir mit der Beantwortung der dritten beginnen. *Wie ist die auffallende Reife der architektonischen Durchbildung an der Aufsenkanzel in Prato zu erklären?* Ich fühlte mich hier an der Quelle eines Widerspruchs, der mein ganzes Verständnis der Thätigkeit Michelozzos trübte.

Wie soll man erklären, dass derselbe Meister in der Kanzel von Prato, angeblich als Architekt, die reifen edlen vortrefflichen Formen in den Jahren 1428 bis

1434 ausführte — die Dokumente hierüber sind ganz präzis — und sich dagegen in dem erst 1437 begonnenen, 1452 vollendeten Baue des Klosters S. Marco zu Florenz, stellenweise als einen noch unsicheren Künstler offenbart, bei dem manches Ankleben an gotische Formen, manche Unerfahrenheit in den Verhältnissen der antiken Profilglieder an den Tag tritt?

Wir glauben nicht, dass diese Erscheinung sich nur durch den Umstand erklären lässt, dass die Verzierung des Klosters eine sehr einfache sein sollte, oder dass für die Ausführung die Details nicht von Michelozzo gezeichnet wurden, denn sie tragen oft seinen persönlichen Charakter. Wir glauben vielmehr, dass die Ornamente oft von künstlerisch bescheideneren Kräften oder von ziemlich gewöhnlichen Steinmetzen ausgeführt worden sind und geben zu, dass der Ruf, welchen S. Marco als das Muster einer Klosteranlage im XV Jahrhundert genoss, mehr auf der Gesamtanlage und deren Gliederung als auf der Detailbildung beruhen mochte. Der bedeutende Stilunterschied an beiden Monumenten muss auch dann noch, wenn man bedenkt, dass es sich in Prato um einen marmornen Zierbau und ein Werk der Skulptur handelte, auf eine andere tieferliegende Ursache zurückgeführt werden, die mit den beiden ersten Fragen eng zusammenhängt.

Es ist eine wichtigere Thatsache, als man es zuerst glauben sollte, dass Herr Dr. Stegmann auf Grund seiner Nachforschungen klar heraus sagen konnte, dass wir über die zwei ersten Punkte »*gar nichts wissen, ohne zu Hypothesen zu greifen*«. Daher sehen wir uns auch weniger durch gewisse herrschende(?) Ansichten gefesselt, die näher betrachtet, auch nur Hypothesen waren. Und zu diesen, wenn mich nicht alles trügt, muss auch die Ansicht gerechnet werden, dass Michelozzo der alleinige Schöpfer der Architektur gewesen sei in denjenigen Werken, welche ihm in Gemeinschaft mit Donatello zugeschrieben werden. Wir können somit freier auf Thatsachen hinweisen, die sich aus der genauen Beobachtung der Denkmäler selbst ergeben.

Die architektonischen Werke, die in der Monographie als von Michelozzo herrührend beschrieben wurden, zerfallen auf Grund ihrer stilistischen Eigenschaften in drei Gruppen.

Die erste enthält Werke, die neben gotischen, nicht immer als Zeichen der Unreife anzusehenden Motiven andere Erscheinungen zeigen, wie die im Kloster S. Marco geschilderten, oder wie jene an dem Bau al Bosco, wo an einzelnen Teilen Herr Dr. Stegmann »teilweise falsch und kleinlich aufgefasste Teile und wiederum eine höchst originelle Verquickung von Gotik und Antike« feststellt.

Die zweite Gruppe bilden die drei Hauptwerke, die Donatello in Gemeinschaft mit Michelozzo ausführte, nämlich das Grabmal Coscia (seit 1424), das Grabmal Brancacci (seit 1427), und die Aufsenkanzel am Dome zu Prato (1428 bestellt und 1434 gröfstenteils fertig). Sie bekunden namentlich in der Komposition, bei der Kanzel aber auch im Detail und der Profilierung, durchweg das Wirken und den Einfluss eines vorgeschritteneren Meisters.

Die dritte Gruppe besteht aus den späteren, reiferen Werken des Meisters, die hinreichend sicher datiert sind. Sie beginnt mit den beiden Tabernakeln und braucht fürs erste hier nicht in Betracht gezogen zu werden.

Wollte man nun für Michelozzo die Urheberschaft des architektonischen Anteils an den Werken der zweiten Gruppe festhalten, so hätte Michelozzo das interessante Kompositionsvermögen, das sich am Brancaccidenkmal und auch am Cosciagrabe offenbart, und das vorzügliche Verständnis für Details, welches wir an der Kanzel bewundern, sowie die damit zusammenhängende viel reifere Entwickelung während

mehrerer Jahre ganz vergessen müssen, um zum etwas mühsam strebenden Anfänger wieder herabzusinken.

Für eine solche Erscheinung giebt es wohl kein einziges Beispiel in der Kunstgeschichte und man wird daher zum Schlusse genötigt, dass entweder das Kloster S. Marco nicht von Michelozzo sei, oder dass er nicht der Urheber der Architektur in den Werken der zweiten Gruppe ist. Wir glauben unbedingt letzteren Schluss allein annehmen zu können.

Die moderne Kunstforschung ist somit momentan auf einen Irrweg geraten, als sie zu der übrigens sehr nahe liegenden Ansicht gelangte, dass in der Verbindung Donatello-Michelozzo der letztere, den wir besonders als Architekten kennen, damals die architektonische Form dieser drei Denkmäler bestimmt habe. Nein, einfach als Bildhauer und Erzgiefser hat er sich mit Donatello associiert. Wohl mochte er an der Ausführung der architektonischen Teile dieser Monumente Anteil genommen haben, vielleicht konnte er sogar in der Behandlung der ihm zur Verfügung gestellten Motive bereits Zeichen seiner eigenen künstlerischen Empfindungsweise an den Tag legen, aber sicherlich ist er nicht für die Erfindung der Komposition und Detaillierung als mafsgebender Meister aufgetreten.

Sobald für diese erfinderische Mitwirkung Michelozzo beseitigt ist, würde für diejenigen, welche Donatello jede Bedeutung als Architekt absprechen, von einem Alleinwirken Donatellos in allem, was in diesen drei Werken über die allgemeine Anordnung der Gliederung hinausgeht, erst recht nicht die Rede sein dürfen. Wir müssen uns daher nach einem anderen architektonischen Ratgeber der Firma Donatello-Michelozzo umsehen. Dieser ist auch, wie mir scheint, sofort zu finden in Filippo di Ser Brunellesco selbst, obgleich noch nie auf ihn hierfür hingewiesen worden ist.

Man erinnere sich nur der langjährigen Freundschaft beider Männer in Florenz und Rom, an die beabsichtigte Kollaboration für Orsanmichele (1411) und an die für den Dom (1415), unter anderem auch an ein gemeinsames Modell, das sie im September und Oktober 1418 mit Nanni d'Antonio di Banco für die Domkuppel auszuführen gehabt hatten. Ferner denke man an ihre gemeinsame Thätigkeit bei der Neuen Sakristei von S. Lorenzo, die in die Zeit der Monumente der angeblich zweiten Gruppe Michelozzos fällt, bevor die vielleicht nur momentane Erkaltung ihrer Freundschaft infolge der Sakristeithüren in S. Lorenzo eingetreten war.[1] So erklärt sich die auffallende Ähnlichkeit in der Komposition der Umrahmung des Brancaccidenkmals und der Bogen der Vorhalle an der Pazzikapelle erst recht, ohne dass man den Beginn der letzteren um einige Jahre vorrücken müsste, wie ich es in der Monographie Brunellescos gethan, um diesen nicht zum Kopisten des beträchtlich jüngeren Michelozzos machen zu müssen.

Nach dieser Lösung, die wir glauben vorschlagen zu müssen, werfen wir nun einen Blick auf die erste Frage: *Wie hat Filippo auf Michelozzo eingewirkt?* Vom rein stilistischen Standpunkt aus, um so manches Echo der Werke Brunellescos in denen Michelozzos zu erklären, ist ein persönlicher Verkehr beider Meister nicht notwendig. Bei den Lebensverhältnissen in Florenz wäre es aber kaum denkbar, dass der jüngere Michelozzo nicht öfters mit dem älteren Meister in Berührung gekommen wäre. Die von uns vorgeschlagene Erklärung giebt erst recht Veranlassung

[1] Am ehesten dürfte die Errichtung der Thüren 1430 im Zusammenhang mit der Abwesenheit Filippos im Lager von Lucca denkbar erscheinen.

zu einer solchen, ja vielleicht zu allerlei technischen Anweisungen, mit denen Brunellesco die an Donatello gelieferten Kompositionen oder Angaben begleiten mochte, aus welchen für Michelozzo etwas wie eine Lehre entspringen konnte.

Und nun zur zweiten Frage. Da die Feststellung der Modelle zu diesen Denkmälern in die Jahre 1424—1428 fällt, so mag dies auch der Zeitpunkt sein, in welchem Michelozzo anfing, sich eingehender mit der Architektur zu beschäftigen. Hat er wirklich Cosimo in dessen Verbannung nach Venedig begleitet — wir werden auf diesen Punkt zurückkommen — und hat letzterer daselbst durch ihn eine Bibliothek errichten lassen, so vergesse man nicht, dass diese eine *gentilezza*, ein *Geschenk* Cosimos war, für welches in dem damals (1434) noch ganz gotischen Venedig der junge Florentiner immerhin ausreichen mochte.

Unsere Annahme führt somit dazu, in den Zeitraum von 1424—1428 (in letzterem Jahre wurde das Modell zur Kanzel festgestellt) — statt Michelozzo als einen bereits gereiften Architekten zu betrachten — gerade die Verhältnisse zu legen, welche ihn veranlassten, an der Ausführung von architektonischen Teilen, deren Urheber Brunellesco damals allein sein konnte, teilzunehmen. Legt man in diese Zeit den näheren Beginn seines Übergangs zur Architektur in Renaissance-Formen — mit der spätgotischen mochte er seit längerer Zeit vertraut gewesen sein — so verschwindet hinfort jeder stilistische Widerspruch in seiner architektonischen Entwickelung.

Wir sind dadurch in der Lage, auf Grund von Vergleichen mit anderen datierten Werken Michelozzos, Brunellescos, L. della Robbia, Buggianos, Donatellos u. a. m., für die Entstehungszeit der Thür Michelozzos im Kreuzschiff von S. Croce jedenfalls ein späteres Datum als dasjenige der Entstehung des Tabernakels Donatellos an Orsanmichele anzunehmen. Es ist vielmehr der Zeitraum von 1445—1454 vorzuschlagen. Ersteres Jahr ist das Datum der Glocke der dortigen Cappella Medici.

Die naturgemäfsere, später beginnende Entwickelung des Stils Michelozzos, die sich hieraus ergiebt, bestärkt uns in der Überzeugung, den Beginn des berühmten Palastes Medici-Riccardi frühestens ums Jahr 1440 zu setzen. Wir erinnern daran, dass frühere Erwähnungen des Palazzo oder der Casa Medici hinreichend durch das Vorhandensein des älteren, sozusagen neben dem neueren liegenden Palastes erklärlich sind. Der Hof dürfte später, 1445 oder 1448 begonnen und erst kurz vor 1452 fertig geworden sein.

Da wir nach dem Gesagten keinen Augenblick annehmen können, dass Brunellesco in irgend einem seiner Werke sich genötigt sah, irgend etwas von Michelozzo zu entlehnen, so vermögen wir nichts an dem zu ändern, was wir über das Verhältnis des Palazzo Medici zum Palazzo Pitti im Toskanawerke gesagt haben. Was Filippo etwa in letzterem von ersterem zu entlehnen schien, mochte ihm ohnehin schon gehören, sei es durch das Modell, dass er zuerst für Cosimo gemacht und dann zertrümmerte, sei es durch Vorbilder, die er an den jetzt untergegangenen Häusern für andere Familien wie die Barbadori, Quaratesi und die beiden Brüder Busini aufgestellt hatte und die Michelozzo am Palazzo Medici nur wiederholte. Nur das Verschwinden jener Vorbilder erweckt den Eindruck, dass Michellozzo diese Elemente zuerst angewandt habe.

Es dürfte sich somit die Priorität Michelozzos im Palazzo Medici wahrscheinlich auf den einzigen Punkt beschränken, dass er das Glück gehabt, nach dem Rücktritte Brunellescos zuerst an einem so mächtigen Bau die Elemente zu vereinigen, die der wahre Altmeister der Renaissance im einzelnen anderswo, sowie im ganzen in seinem Modelle festgestellt hatte.

Da mit dem Bau dieses Palastes zuweilen der angebliche Aufenthalt Michelozzos bei Cosimo während dessen Verbannung in Venedig in eine gewisse Beziehung gebracht worden ist, möchten wir auf eine Quelle aufmerksam machen, welche über den näheren Zeitraum dieser Abwesenheit etwas Licht werfen könnte.

Die von Guasti (Il pulpito di Donatello in Prato, S. 26) angeführten, an Donatello und Michelozzo verabfolgten Zahlungen für die Arbeiten an der äufseren Domkanzel stellen fest, dass Michelozzo bis zum 19. Dezember 1433 und vom 2. September 1434 an für die Kanzel arbeitete, folglich nicht in Venedig sein konnte. In der Zwischenzeit, die Donatello zum Teil in Rom zubrachte, erhalten die beiden Meister einmal 4 Lire, und zwischen dem 17. April und 2. September in 5 Zahlungen 18 Lire 15 Soldi.

Es kann somit Michelozzo dem am 8. September 1434 verbannten Cosimo nicht sofort gefolgt sein und er war vor jenem wieder nach Florenz zurückgekehrt. Seine Abwesenheit könnte höchstens acht Monate gedauert haben.[1])

Sahen wir uns genötigt, die Zahl der Werke Michelozzos aus der ersten Zeit seiner Thätigkeit zu beschränken, so sind wir dafür, dank A. Schmarsow, in der Lage, eines seiner späteren, bisher unbekannten Werke in Dalmatien, den Palazzo Rettorale in Ragusa,[2]) anzuführen.

Wie Schmarsow, vom Studium der Skulptur an der Thür von S. Agostino in Montepulciano ausgehend, dahin geführt wurde, Michelozzo für den Architekten der unteren Hälfte dieser Kirche zu halten, so bin auch ich, von der Architektur ausgehend, auf diesen Gedanken geführt worden, weil die Bildung der Thür und der Kapitelle mit derjenigen derselben Teile im Vorhof der Annunziata in Florenz innig verwandt ist. (Wahrscheinlich zwischen 1433 und 1447 entstanden.)

Das Schlussergebnis dieser Studie bekräftigt in uns die Erkenntnis, dass der Ruhm Michelozzos ein wohlverdienter war. Wir sehen allerdings den eigentlichen Schwerpunkt seiner Thätigkeit um ein Jahrzehnt etwa näher zu uns gerückt, und er wird dadurch vorwiegend ein Zeitgenosse Albertis, mit dem er wohl die Führerschaft der zweiten Epoche der Renaissance in Florenz teilen dürfte, freilich nicht ohne mehrfach auch von ihm beeinflusst worden zu sein.

Da wir durch den Bau in Ragusa auf die auswärtige Thätigkeit Michelozzos aufmerksam gemacht wurden, möchten wir hier den Gedanken aussprechen, dass seine mailändische Thätigkeit auf die dortige Renaissance vielleicht einen eher gröfseren Einfluss geübt hat, als man denkt, und dass einige seiner Formen auch auf Bramante eingewirkt haben.

Vor allem war mir hier darum zu thun, diejenigen Punkte der Monographie Michelozzos zu besprechen, die infolge der Unterdrückung meiner Schlussbetrachtung einen unrichtigen Begriff von den Ansichten geben, zu welchen ich in jener Monographie gelangt war. Es dürfte vielleicht nicht überflüssig sein, hier einige weitere Bemerkungen über die Rolle, welche die Architektur in den Werken Donatellos überhaupt spielt, zu wagen, ohne deshalb diese Frage hier erschöpfend behandeln zu wollen.

---

[1]) Eine zu diesem Zwecke eigens angestellte Prüfung der von C. Guasti blofs summarisch angegebenen Zahlungen dürfte vielleicht bestimmtere Aufschlüsse geben. Sie sind enthalten in den Libri de' Debitori e Creditori, bezeichnet F und G im Archivio del Patrimonio Ecclesiastico di Prato. Carte dell' Opera del Cingolo.

[2]) Archivio storico dell' Arte, Roma, Anno VI. Fasc. III. 1893.

Je mehr ich darüber nachdenke, desto mehr fühle ich mich geneigt, zu meiner ursprünglichen Anschauungsweise zurückzukehren. Ich gestehe, es hat mir nie eingeleuchtet, dass unter allen damaligen Malern, Bildhauern, Scarpellini und Goldschmieden der grofse vielseitige Meister Donatello der einzige gewesen sein sollte, der in der Architektur aber auch garnichts verstanden hätte. Es ist nicht zu leugnen, seine Thüren in der Sakristei von S. Lorenzo und einige andere Beispiele seiner architektonischen Phantasie sind wenig erfreulich. Aber sind es denn etwa einige seiner echten Skulpturen viel mehr, sobald man sie von einem freieren Gesichtspunkte aus beurteilt, als demjenigen der ausschliefslichen »Charakterwiedergabe«, der zu Liebe jetzt oft jeder Grad von Sünde gegen das einfachste Schönheitsgefühl verziehen wird? Und Donatello war dennoch Donatello! Mehrere Thatsachen wollen mich noch nicht mit der Theorie befreunden, es sei Donatello in der Architektur so ganz unwissend und unfähig gewesen, seine eigenen Gedanken zuweilen in gelungener Weise auszubilden. Und vor allem, wenn Donatello ganz ohne Kenntnisse in der Architektur gewesen wäre, wie sollte man es erklären, dass Brunellesco ihn als dritten Mitarbeiter an jenem Modelle für die Domkuppel im September und Oktober 1418 heranzog.

Ich muss gestehen, dass gerade bei Donatello die architektonischen Hintergründe oder sonstige Einzelheiten zuweilen ein ganz besonderes Interesse bieten, und zwar deshalb, weil sie Motive zeigen, welchen ich mich nicht erinnere in den Werken oder Hintergründen gleichzeitiger Meister begegnet zu haben. Ist diese Thatsache richtig, so ist somit bis auf weiteres erlaubt, in diesen Darstellungen einen Reflex von den architektonischen Kenntnissen Donatellos selbst zu erblicken, ebenso wie von den Vorbildern, die ihm »*zuweilen*« wenigstens besonders lieb waren. Und aus diesen wieder kann man sich von seiner Sinnesweise und Geschmacksrichtung in architektonischen Dingen eine genauere Vorstellung bilden.

Ich denke hierbei besonders an solche Darstellungen von antiken Gebäuden mit gewaltigen Bögen, welche eine Art Wiederherstellung des sogenannten Friedenstempels (Basilika des Constantinus-Maxentius) sein dürften. Ich denke ferner an das sogenannte »Thermenmotiv«, eine Säulenordnung innerhalb einer Bogenöffnung gestellt, das wir bereits an der Hinterwand des Brancaccidenkmals sehen und in den Reliefs in S. Antonio zu Padua ausgesprochener wiederfinden.

Nicht weniger interessant und von ganz verschiedener Art ist die Architektur des Tabernakels mit der Verkündigung in S. Croce. Wagt es jemand etwa auch nur einen Architekten der damaligen Zeit zu nennen, dem man einen entfernten Einfluss auf diese merkwürdige Erfindung zuschreiben möchte? Ich halte sie durch und durch für *eine* der verschiedenen subjektiven Auffassungsweisen, die Donatello für das Architektonische in sich trug.[1]) Als geschulter Architekt weifs ich ja sehr wohl, was vom Schulmeister-Standpunkt aus hier getadelt werden kann, bekenne aber zugleich, dass, als Mensch und Künstler, mir diese architektonische Begleitung viel angenehmer und erfreulicher ist als manche sogenannte korrekte Leistung eines wirklich schaffenden Architekten. »*C'est plus drôle*« wie die französischen Künstler zu sagen pflegen.

Denke ich an das architektonische Verständnis, welches dazu gehörte, den Bischofsstab des heiligen Ludwig von Tolosa in S. Croce, oder die architektonische Umgebung mit einer sitzenden Figur in einem Relief zu Padua in grofsartige Auffassung mit letzterer zusammen zu komponieren, betrachte ich ebenfalls die Orgeltribüne für den

[1]) Aus der Architektur allein einen Schluss auf das Datum der Verkündigung zu ziehen ist augenblicklich nicht leicht. Zunächst denke ich an die Periode zwischen 1424 und 1433.

Dom, sowie die ebenso fein gezeichneten als ausgeführten Ornamente an der Rüstung des bronzenen David, und an dem Ärmel des Engels auf der Verkündigung in S. Croce, denke ich schliefslich an gewisse Details wie die Docken (Balusterstäbe) an den Ecken des Piedestals der Judith — von einer Eleganz der Linie wie man sie vielleicht bis zu denen Raffaels in den Fenstern der Farnesina nicht wiederfindet — so glaube ich, dass Donatello auch *wegen seiner architektonischen Ideen und Anschauungsweise eine durchaus bedeutende künstlerische und zwar selbständige Erscheinung ist.*

Die oben erwähnten Motive hat Donatello entweder selbständig aus den antiken Denkmälern Roms entnommen und verwertet zu einer Zeit, da wir von ihnen bei seinen Zeitgenossen in ausgeführten Werken noch keine Spur finden, oder er entlehnte sie aus den Aufnahmen und Restaurationsversuchen, die sicherlich Brunellesco gemacht haben muss und die wir vielleicht noch finden werden. In dem einen Falle wie in dem anderen beweist das alles eine selbständigere weiterblickende Auffassungsweise, als die der meisten seiner Zeitgenossen.

Ich glaube daher, dass die Grofsartigkeit der Gefamtformen, ebenso wie die elegante Durchbildung der Details in der Architektur nicht aufser seinem Können lagen, wenn es ihm *nur ernstlich darum zu thun war, sie nicht zu vernachlässigen.*

Ebenso wie man vor mehreren Skulpturen Donatellos, die man geradezu als schlecht bezeichnen möchte, nicht den Schöpfer des herrlichen S. Giorgio, des Reliefs zu seinen Füfsen und so vieler anderer Juwele wiedererkennt und man annehmen muss, dass in Donatello sozusagen zwei oder drei verschiedene Künstlernaturen vereint waren, ebenso dürften sich diese Naturen in sehr verschiedener Weise und Richtung in dem zwar weniger wichtigen, aber immer noch interessanten Gebiete seiner architektonischen Thätigkeit widerspiegeln. Manchmal behandelt er das Ornament mit unglaublicher Nachlässigkeit, dann wieder mit einer Liebe und Feinheit der Durchbildung, die von keinem seiner Zeitgenossen übertroffen wird. In seinen Motiven sehen wir ebenfalls zum mindesten zwei Richtungen. In einigen Werken ist er bestrebt, eine sozusagen freie Dekorationsweise auszubilden, in anderen hält er sich viel mehr an die Antike.

Sollte es nach diesen verschiedenartigen Erscheinungen nicht richtiger sein, das Gesamtkönnen Donatellos auf dem Gebiete der Architektur nicht blofs nach den Thüren in der Sakristei von S. Lorenzo abschliefsend zu beurteilen, durch welche Brunellesco mit vollem Recht sich beleidigt fühlen konnte, und auch nicht nach der nachlässigen, aber interessanten Ausbildung des Tabernakels in Rom? Wäre es nicht möglich, dass, je nachdem Donatello sich der einen oder der anderen seiner Naturen hingab, er wohl imstande war, ein viel strengeres vollendeteres architektonisches Dekorationswerk auszuführen, als man es gewöhnlich denkt?

Es rufen diese Betrachtungen zwei Gedanken hervor. Erstens ist es nicht undenkbar, dass trotz des direkten Einflusses Brunellescos im Pulpito della Cintola in Prato ein Teil der erwähnten Vorzüge auf Donatellos eigenen Willen, sein Können und selbst seine Angaben zurückzuführen ist. Auch darf am Pulpito die Teilnahme des Pagno di Lapo Portigiani nicht vergessen werden. Seine vortreffliche weiche, dennoch feste, etwas fette Technik in der Behandlung der Marmorfläche, wie wir sie an seinem Grabmal Chellini in S. Miniato al Tedesco und am Tabernakel Michelozzos in der Annunziata sehen, dürfte auch in Prato mitgeholfen haben, den Eindruck reiferer Formen hervorzubringen.

Der zweite Gedanke, zu dem ich geführt wurde, ist die Frage: Von wem rührt die Architektur des Tabernakels Donatellos an Orsanmichele her? Sollte man hier

vergessen haben, sich nach einem Beirat Donatellos umzusehen? Und doch ist es vielleicht das wichtigste architektonisch durchgebildete unter seinen Werken.

Seine Entstehungszeit scheint mir zwischen 1435 und 1444, vielleicht nicht später als 1440 zu liegen.

So lange ich unter dem Drucke der Theorie stand, es könne Donatello seine Architekturen nicht allein komponiert haben, glaubte ich öfters an Alberti, der gerade damals viel in Florenz sich aufhielt und ebenfalls mit ihm befreundet war, denken zu müssen. Ich gebe jedoch zu, dass vieles auch hier wieder noch mehr an Brunellesco erinnert, aus welchem übrigens, wie Michelozzo, auch Alberti anfänglich und zum Teil hervorgegangen ist.

Sollte man nun, nach allem was wir über Donatello erwähnt haben, gar den Gedanken äufsern dürfen, dass Donatello schliefslich vielleicht der alleinige Autor des Tabernakels gewesen sei? Dass die Vorbilder, die er bei Brunellesco, an Sarkophagen und anderswo sah, verbunden mit dem ernsten Willen, sich hier alle Mühe zu geben, dazu ausgereicht haben, dies schöne Werk zu schaffen? Dass wie im heiligen Georg an Orsanmichele Donatello ein Wunder der Skulptur geschaffen habe, er hier auch in der Architektur besonders glücklich gewesen sein könnte?

Zum Schluss noch ein Wort über das Bronzekapitell in Prato. Was ich in der Monographie gegen die Guasti'sche Interpretation des Dokumentes und gegen die Ansicht meiner Mitarbeiter hervorgehoben, muss ich hier von neuem betonen: am Bronzekapitell ist alles von Donatello, Michelozzo war blofs der Giefser. In der freien in der Architektur nicht gebräuchlichen Anordnung von mehrfach der unorganischen Welt entnommenen Motiven, im Auftreten von Engeln vier verschiedener Gröfse auf so beschränktem Raume, verbunden mit dem lebendigen Reiz der Köpfchen, sehen wir durchaus das Walten eines vorwiegend nicht architektonischen Geistes. Hier tritt nicht Michelozzo, sondern einer der Erzväter der Renaissance selber auf, in dessen Herzen aus einem Kelche die beiden Ströme der modernen Kunst gemeinsam fliefsen, der Zauber natürlicher ewig junger Schönheit und der Reiz männlicher Willkür und freier Phantasie. Durch letztere bildet Donatello das Gegengewicht zu seinem gesetzmäfsigeren Freunde Brunellesco und wird so der Grofsvater des Barocco. In den letzten Kapitellen seines Schülers Desiderio beginnt die Saat der Willkür bereits zu sprossen, bei Michelangelo ist sie zum gewaltigen Stamme erstarkt, im Rokoko zu einem ganzen Stilgesetz geworden. So spiegelt sich in diesem einzigen Kapitell der ganze und doppelte Charakter der Kunst Donatellos von ihrer architektonisch dekorativen Seite wieder.

Ich fühle sehr wohl, dass meine Erklärungen nicht vermögen, alles wünschenswerte Licht auf die berührten Fragen zu werfen. Überhaupt möchte ich nicht den Gedanken erwecken, als glaubte ich endgültig und überall das Richtige getroffen zu haben — wohl aber hoffe ich zum Finden der Wahrheit hier etwas mitgeholfen zu haben.

CHRONOLOGISCHE ZUSAMMENSTELLUNG DER WERKE MICHELOZZOS SOWIE EINIGER FÜR DEREN DATIERUNG WICHTIGER EREIGNISSE.

1396. Geburt Michelozzos.

1418. 1. September—22. Oktober. Brunellesco, Nanni di Antonio di Banco und Donatello stellen das gemeinschaftliche Modell für die Mauerung der Domkuppel her.

1420. Erwerbung der Güter des Klosters al Bosco im Mugello durch Cosimo Pater Patriae.

1424. ? M. beginnt mit Donatello das Monument Coscia.

1425. M. beginnt in Gemeinschaft mit Donatello zu arbeiten (Denunzia del 1427).
1427. Ghiberti war M. noch 13 fior. für Arbeit am S. Matheo schuldig (Denunzia del 1427).
1427. M. wohnt in seinem eigenen Hause in Via Larga in Florenz (Denunzia del 1427).
1427. Monument Brancacci († 27. März 1427) für Neapel auf Kosten Cosimos in Arbeit.
1427. M. ist noch Intagliatore dei ferri delle monete von 6 Monat zu 6 Monat (Denunzia del 1427).
1427. Monument Coscia († 1419), noch in Arbeit, 1424 begonnen (v. Tschudi).
1427. Monument Aragazzi für Montepulciano in Arbeit (Denunzia).
1428. 14. Juli. Bestellung der Aufsenkanzel am Dom zu Prato.
1430. Nach der Denunzia de' beni von 1430 ist M. von Florenz abwesend (Gaye I. 119).
1430. ?? Palazzo Medici (Riccardi) für Cosimo P. P. begonnen — (Gotti Pal. Vecchio p. 80 u. a. m.) sehr unwahrscheinlich.
1433. 1. April. Pagno di Lapo Portigiani Scarpellatore erhält 16 L. für die Reise nach Rom (Guasti), um Donatello zu den Arbeiten an der Kanzel zu holen.
1433. M. giefst zwischen August und 9. Dezember Donatellos Bronzekapitell der Aufsenkanzel zu Prato (Guasti il pulpito di Donatello).
1433. M. ist noch in der Bottega Donatellos (Gaye 1. 119).
1434. ?? M. in Venedig zwischen 19. Dezember 1433 und September 1434.
1434. ? Bau der Bibliothek von S. Giorgio Maggiore in Venedig auf Kosten Cosimos P. P. M. ist nicht genannt im Vertrag vom 27. Mai, betreffend die Kanzel in Prato (Donatium et alios).
1434. Am 2., 14., 22. Oktober kommt der Name M. in den Zahlungen für die Kanzel wieder vor.
1436. Auflösung der Gemeinschaft zwischen Donatello und M. nach 1434.
1436. Vollendung des Grabmals Aragazzi.
1437. Beginn des Klosters S. Marco in Florenz.
1438. September. Die Vergoldungen an der Kanzel in Prato werden an Donatello und M. bezahlt.
1439. S. Marco, eine Kapelle, Chor und Tribuna fertig.
Nach 1439. S. Marco Bibliotheksaal begonnen.
1440. ?? Vollendung des Palazzo Medici (nach v. Reumont; sehr unwahrscheinlich).
1440. Wahrscheinlicher Beginn des Palazzo Medici (nach J. Burckhardt und H. v. Geymüller).
1440. 28. Februar. M. übernimmt mit L. della Robbia eine der Thüren der neuen Sakristei im Dom von Florenz (Vasari II. 401 No. 1).
1441. S. Marco, Vollendung der Bibliothek (v. Reumont, II. 575 aus Mehus, Ambr. Traversari Epistole I. 63).
1442—1443. S. Marco, ansehnliche Teile des Klosters fertig (Vasari II. 411).
Um 1443. ? Al Bosco im Mugello (siehe 1452).
1444. 3. Oktober. M. ist Capomaestro della fabbrica della nuova chiesa de' Servi in Florenz (S. Annunziata), Disegnatore der Cappella grande, der Sakristei und vieler anderer Teile. (Archivio di Stato. Fir. Conv. Soppr. No. 686).
1445. Sa. Croce. Die Glocke der Cappella Medici mit Namensinschrift Cosimos.
Vor 1446 S. Annunziata. Beginn der runden Tribuna (disegnata da Fil. Brunellesco biasimata) (G. Mancini L. B. Alberti S. 510).
1444—46. S. Annunziata. Seitenkapellen unter M.'s Leitung.
1446. Begonnener Neubau v. S. Girolamo di Vellesoli bei Volterra (Dr. H. Stegmann).
1446. 11. August. Ernannt zum Capomaestro des Doms zu Florenz (Milanesi, Vasari II 480).
1447. 26. Februar. M. ist Vater von 4 Kindern (Denunzia).
1447. Februar. Maso di Bartolommeo beginnt die Leuchter für das Gitter am Tabernakel der S. Annunziata.
1447. 28. Februar. Bestellung des Bronzegitters um den Altar der Capella di S. Stefano in S. Maria del Fiore an M. (Rumohr II 362).

1447. 27. Juni. S. Miniato al Monte. Die Erlaubnis, das Tabernakel zu errichten, wird erwähnt. (Berti, cenni Storici di S. M.)

1447. November. S. Annunziata, Maso di Bartolommeo erhält die Bestellung der Thüren des Gitters um das Tabernacolo. (Yriarte Gaz. des Bx. Arts 1881.)

1447. S. Annunziata. Beginn des Vorhofs (Antiporto) und Vorbogens.

1448. 27. März. S. Miniato al Monte, Maso di Bartolommeo giefst zwei Adler für das Gitter des Tabernakels (Yriarte, loc. cit.).

1448. S. Annunziata. Pagno di Lapo Portigiani vollendet das Tabernacolo (inschriftl.).

1449. S. Annunziata. Auf M.'s Anweisung wird ein Steinmetz bezahlt (Tonini).

1451. Palazzo Vecchio. Maso di Bartolommeo giefst die Glocke der Uhr (Yriarte loc. cit.) (Milanesi-Vasari II 450 No. 3 Michelozzo gettò la Campana del Palazzo 1453).

1451. S. Annunziata. Bronzegitter um das Tabernakel angefertigt von verschiedenen Künstlern (Michele di Buonconsiglio Sezi (?) und Banco (?), der Marmorrahmen dazu von Meo di Bitochio (?).

1451. Dezember. S. Maria del Fiore, M. hört auf Capomaestro zu sein (Vasari II, S. 450).

1451. Vollendung von S. Girolamo di Vellesoli bei Volterra (Dr. H. Stegmann).

1452. 25. Dezember. S. Annunziata, Konsekration des Altars und des Tabernakels durch Kardinal d'Estouteville.

1452. 21. Juni. S. Marco, Cosimo bestellt an Maso di Bartolommeo eine Bronze-Brunneneinfassung (margelle).

1452. S. Marco. Das ganze Kloster vollendet (v. Reumont).

Um 1452. Beginn der Arbeiten im Mugello al Bosco (nel medesimo tempo che avera finito S. Marco) (V. Bisticci) siehe 1443.

1452. 27. April. Palazzo Medici (Riccardi). Maso di Bartolommeo macht Zeichnungen für Sgraffiti für den Hof (Yriarte loc. cit.).

1452. S. Annunziata. Vollendung des Vorhofs (Antiporto).

1453. S. Annunziata. Die Bauthätigkeit nimmt ab.

1454. Palazzo della Signoria. Beginn des Neubaues des Hofes nach dem 6. Februar, am 6. Oktober sind sie bereits im Gange.

1455. S. Annunziata. M. bezeichnet als Intagliatore und Capomaestro a gualunque muraglia di detti frati (Mancini op. cit. 510), letzte Erwähnung.

1456. Der Herzog von Mailand schenkt an Cosimo P. P. einen Palast in Mailand.

1457. S. Felice in Florenz. (Die Fassade wird zuweilen M. zugeschrieben.)

1459. S. Annunziata. Die Sakristei wird auf Kosten des Capitano di Parte Guelfa errichtet (Fantozzi).

1459. Galeazzo Maria Sforza lobt die Gärten in Careggi.

1459. Juli und September. Palazzo Medici. Benozzo Gozzoli malt an den Fresken der Kapelle (Gaye I. 191).

1460. S. Marco, 2. Klosterhof. Thür hinter der Kirche mit Pilastern und Medici-Kugeln im Fries (Inschr.).

1460. 13. Mai. S. Annunziata. Erste Erwähnung Manettis als Leiter des Rundbaues (Chor).

1461. Irrtümliche Angabe der Erbauung von Careggi.

1461. S. Maria del Fiore. Reinigen der Bronzethür der Sakristei mit L. della Robbia (Cicerone).

1461. S. Miniato al Tedesco. Monument Chellini († 1461) von Pagno di Lapo Portigiani (Vasari II. 447 No. 5).

1462. M. Mitglied des Rats gen. Collegio in Florenz (Vasari II. 438 No. 2).

1462. Cappella Portinari in S. Eustorgio zu Mailand angeblich begonnen.

1462. Careggi. Kamin des grofsen oberen Saals.

1464. Florenz. Palazzo Medici (Riccardi). Filarete erwähnt die Kapelle als fertig.

1464. Ragusa. Michelozzo und Giov. Orsini da Sabenico erhalten vom grofsen Rat in Venedig den Auftrag, den Pal. Rettorale in Ragusa neu zu bauen (Gelcich und Schmarsow).

1464. 16. Mai. Ragusa. Kontrakt M., um auf 6 Monate nach Scio zu gehen.

1464. 10. August. S. Maria del Fiore. Der Kontrakt für die Sakristeipforten des Doms erwähnt M. als für längere Zeit aus Florenz abwesend (v. Rumohr II. 371).
1469. Bald nach dem 17. August. Florenz. Pal. della Signoria. Entwurf und Modell für die oberen Umbauten und Decken.
1470. S. Annunziata. M. erwähnt die Schuld der frati für Arbeiten, die er vor längerer Zeit (piu tempo fà) für sie machte.
1471. 3. Mai. Palazzo della Signoria. Giov. da Gaiole arbeitet bereits an der Decke für den Saal der 200.
1472. 7. Oktober. Tod. Begraben in S. Marco (Milanesi Vasari II. 450).

EIN STUDIENBLATT DES VITTORE PISANO ZU DEM FRESKO IN S. ANASTASIA ZU VERONA

VON CAMPBELL DODGSON

In der an kostbaren Zeichnungen überaus reichen Sammlung des verstorbenen Mr. John Malcolm of Poltalloch, die gegenwärtig im British Museum ausgestellt ist, befindet sich ein sehr beachtenswertes Blatt, welches Sir T. Lawrence einst besessen hat. Robinson beschreibt es unter Nr. 5 in seinem nicht für den Buchhandel bestimmten Katalog und weist es dem Andrea del Castagno zu. Verführt durch einen Irrtum Vasaris brachte er die Darstellung in Beziehung zu der Verschwörung der Pazzi vom Jahre 1478 und wollte in den Erhängten zwei der Pazzi und Francesco Salviati, den Erzbischof von Pisa, erkennen. Indessen hätte Andrea niemals die Hinrichtung dieser berühmten Verschwörer malen können, weil er schon 1457 starb; die von ihm im Bargello ausgeführte ähnliche Scene, welche ihm bei seinen spottsüchtigen Landsleuten den Spitznamen »degli Impiccati« einbrachte, schilderte den Tod der Albizzi und ihrer Mitverschworenen im Jahre 1434. Aber auch der Pazzi Bestrafung wurde in gleicher Weise dargestellt und zwar von Botticelli, während das Bildnis Bernardo Bandinis, des letzten erst am 21. Dezember 1479 hingerichteten Verschwörers, uns in einer Naturstudie Leonardos erhalten ist (bei L. Bonnat in Paris).

Die Untersuchung, ob hier die Verschwörung der Pazzi oder der Albizzi gemeint sei, ist in diesem Fall gegenstandslos, da unsere Zeichnung keineswegs von einem Florentiner Künstler herrührt. Sowohl Gesichtstypus und Charakter der beiden Köpfe auf dem unteren Teil des Blattes, als auch die naturalistische Auffassung und minutiöse Durchführung sowie die Art des Zeichnens mit ihren kurzen, aufserordentlich feinen Federstrichen zeigen die Hand eines ganz andern Künstlers, nämlich die des Veronesers Vittore Pisano. Als sein Werk hat man die Zeichnung sofort erkannt, als sie nach dem British Museum überführt worden. Ich bin jetzt in der Lage, das Blatt näher zu bestimmen und in ihm die Originalstudie zu einem merkwürdigen Detail auf dem bedeutendsten der erhaltenen Werke des Meisters, dem Fresko an der Aufsenseite der cappella Pellegrini in Sant' Anastasia zu Verona nachzuweisen.[1])

[1]) Die linke Hälfte dieser Malereien ist fast völlig zu Grunde gegangen; der noch leidlich erhaltene Teil ist kürzlich von der Arundel Society farbig reproduziert nach einer vorzüglichen Zeichnung, welche Sgn. Constantini besorgt hat.

Es ist die Abreise Sankt Georgs dargestellt: der ritterliche Heilige befindet sich, den einen Fufs im Steigbügel, fast in der Mitte der Komposition, neben ihm rechts die Prinzessin, zwischen dem Pferde ihres Befreiers und dem seines Knappen, welcher schon aufgesessen ist, während daneben, nur zum Teil sichtbar, zwei Pferde ungeduldig an den Stangen kauen. Links im Mittelgrund sieht man eine Gruppe von Reitern, ganz vorn zu Füfsen des Heiligen zwei Hunde, weiter rechts einen Widder. Für die meisten der Tiere und einige der Menschen giebt es Studien in dem Skizzenbuch Pisanos, dem berühmten Codex Vallardi des Louvre.

Was uns hier interessiert, ist nicht die Hauptgruppe, sondern der Hintergrund der Komposition: dort sieht man auf einer Anhöhe eine Stadt mit ihren Befestigungen und phantastisch geformten Türmen; vor den Mauern, unmittelbar hinter der Reitergruppe links, ist ein Galgen errichtet, an dem die Körper zweier Verbrecher hängen. Mit dieser Gruppe zeigt unser Blatt die auffallendste Verwandtschaft. Auf dem oberen Teil desselben sind drei Erhängte gezeichnet und zwar ist jeder zweimal von verschiedenen Seiten aufgenommen. Zwei, nämlich die erste und dritte dieser Figuren der oberen Reihe, findet man auf dem Fresko genau kopiert, mit geringen Abweichungen in der Kleidung. Die Bildnisse eines Knaben und einer Dame auf dem unteren Teile der Zeichnung haben offenbar keinen Zusammenhang mit jenen, während diese wiederum nur als Naturstudien anzusehen sind, ohne direkte Beziehung zu der Geschichte des heiligen Georg. In der That ist es nicht leicht, einen Grund für ihre Einfügung in das Fresko zu finden: die Legende selbst bietet keinen Anhalt dazu. Es scheint, der Künstler hat den Galgen als ein charakteristisches Zubehör der Landschaft betrachtet bei diesen unruhigen und gesetzlosen Zeiten; auch ist es wahrscheinlich, dass irgend welche Greuelscenen der Veroneser Geschichte ihm Gelegenheit zu solchen Naturstudien gegeben haben.

Es ist beachtenswert, dass sich ein ähnliches Detail auch auf der Berliner Anbetung der Könige des Vittore Pisano befindet. Bode, welcher das Bild im VI Bande dieser Zeitschrift publiziert, sagt bei dieser Gelegenheit (S. 12 Anmerkung): »Meines Wissens ist dies das einzige Mal, dass ein Galgen als blofses Beiwerk zur Charakteristik des landschaftlichen Hintergrundes auf einem Gemälde des italienischen Quattrocento dargestellt ist.«

Die Entstehungszeit des Fresko konnte bisher mit Sicherheit nicht festgestellt werden. M. Gruyer behauptet, es könnte wegen der offenbar nach der Natur gezeichneten Köpfe von Orientalen erst nach 1438 entstanden sein; denn nur auf dem Konzil von Ferrara, welches Eugen IV in diesem Jahre abhielt, hätte Pisano diese Studien machen können.



VITTORE PISANO

STUDIENBLATT ZU DEM FRESKO IN S. ANASTASIA ZU VERONA

FEDERZEICHNUNG IN DER SAMMLUNG MALCOLM ZU LONDON

16

DIE NEU ENTDECKTEN WANDGEMÄLDE ZU DAHLEM

VON GEORG VOSS

In der kleinen, bisher kaum beachteten Kirche des Dörfchens *Dahlem* bei *Berlin*, am Rande des Grunewaldes, ist am Ende des vorigen Jahres eine Reihe von Wandgemälden zum Vorschein gekommen. Im Vergleich zu den spärlichen noch jetzt erhaltenen Resten von Wandmalereien des Mittelalters in der Mark Brandenburg gehören diese Gemälde nicht nur zu den umfangreichsten, sondern auch zu den ältesten Denkmälern der Malerei in der Mark überhaupt. Die rein künstlerische Bedeutung der neu entdeckten Wandgemälde tritt freilich wesentlich zurück gegen die ausgedehnten Bildercyklen, welche in den älteren Kulturländern Deutschlands, namentlich am Niederrhein, zum Vorschein gekommen sind. Jedoch für die Geschichte der Entwickelung der bildenden Künste in der Mark sind die Dahlemer Gemälde von um so gröfserem Interesse. Da es zu befürchten ist, dass auch diese Malereien ähnlich wie viele andere Reste der mittelalterlichen Wandmalerei in der Mark bei der nächsten Gelegenheit rücksichtslos wieder übertüncht werden, so sei jetzt die Gelegenheit wahrgenommen, die Aufmerksamkeit der Kunstforschung auf sie hinzulenken.

Die Kirche in Dahlem ist ein äufserst primitiver Bau, dessen ursprüngliche Teile der letzten Zeit des romanischen Stils angehören. Da über diesen ältesten Bau keinerlei Nachrichten überliefert sind, so lässt sich eine Vorstellung von der ursprünglichen Anlage nur durch eine nähere Untersuchung des Mauerwerkes gewinnen. Der ursprüngliche Bau war ein einschiffiger Raum von der Grundform eines länglichen Rechteckes. An der Nordwand sind noch jetzt die schmalen, etwa 20 cm weiten Fenster erhalten. Auch auf der Südwand zeigt sich ein ebensolches Fenster, das jedoch später vermauert ist. Dieser Raum war, nach den verhältnismäfsig schwachen Mauern zu urteilen, mit einer Balkendecke überdeckt. Der alte Chorabschluss ist bei einem späteren Umbau zu Grunde gegangen. In diesem durch die schmalen Fenster nur spärlich erleuchteten Raume waren die Wandflächen zwischen den Fenstern in ihrer vollen Breite mit Wandgemälden bedeckt, die noch jetzt auf der nördlichen Mauer zum grofsen Teil erhalten sind. Diese Wandgemälde bilden einen so integrierenden Teil des ursprünglichen Bauwerks, dass die Zeit der Ausmalung der Kirche wohl unmittelbar mit der Bauzeit zusammenfällt.

Bei einem späteren Umbau in der zweiten Hälfte des XV Jahrhunderts wurde die Kirche überwölbt. Zu diesem Zwecke mussten die Mauern durch Strebepfeiler verstärkt werden. Diese wurden ohne Rücksicht auf die Wandgemälde in das Innere der Kirche hineingelegt, so dass die Gemälde zum Teil dadurch vernichtet sind. An der Südwand wurde ein grofses, breites gotisches Fenster in die Mauer hineingebrochen, ebenfalls ohne Rücksicht auf die alten Malereien. Aus der Zeit dieses Umbaues stammt

auch die Anlage des polygonal geschlossenen Ostchors. Eine weitere Zerstörung erfuhren die Malereien beim Einbau der in den Formen der Spätrenaissance ausgeführten Kanzel und schliefslich bei der Anlage der Empore auf der Westseite der Kirche im Jahre 1679.

Die noch jetzt erhaltenen Malereien zeigen folgende Darstellungen:

I. An der *Nordwand*, von Westen beginnend:

a) Ein breites Feld auf grünem Grunde, zerschnitten durch den Strebepfeiler. Ursprünglich drei lebensgrofse Gestalten von Heiligen, unter denen besonders eine sitzende Frauengestalt von edler Haltung mit Krone und Nimbus gut erhalten ist, s. Fig. 1. Farbspuren zu ihren Füfsen, die auf den ersten Blick wie ein Rad aussehen, dürfen nicht auf die heilige Katharina gedeutet werden. Es sind die Reste eines viel späteren Weihekreuzes, das in derselben Weise neunmal in der Kirche, auch auf den spätgotischen Strebepfeilern, sichtbar ist.

b) Auf einem roten Felde Maria und Christus mit der Weltkugel, auf breitem, gemeinschaftlichem Thronsessel sitzend, beide gegen ein viereckiges Rückenkissen gelehnt.

c) Auf einem roten Felde die heilige Anna, auf dem rechten Arm das Christkind, auf dem linken Arm die heilige Maria als etwa achtjähriges Kind haltend. Die letztere ist grofsenteils durch die eingebaute Kanzel verdeckt. Zu den Füfsen der heiligen Anna kniet eine weibliche Gestalt, in deren Kleidung besonders das den Hals verhüllende Riefsentuch auffällt, s. Fig. 2. Im Hintergrunde sind unter anderen Gegenständen drei Paar Krücken aufgehängt, wohl Weihgaben zum Gedächtnis an wunderthätige Heilungen von Lahmen.

II. An der *Südwand*, von Westen beginnend: Christus mit der Dornenkrone und dem Kreuznimbus. Sodann, durch das breite gotische Fenster zerschnitten, die Farbspuren einer lebensgrofsen Gestalt, die wahrscheinlich Christus bedeutet.

III. Auf der *Empore*: Drei Halbfiguren, unter denen namentlich die Gestalt eines Königs mit dem Reichsapfel und dem Scepter, ferner die Gestalt eines Bischofs mit der Mitra und dem Bischofsstabe deutlich erkennbar sind.

Die Bilder auf der Südwand sind so mangelhaft erhalten, dass dieselben sich in dem jetzigen Zustande zum Teil einer näheren kunstgeschichtlichen Untersuchung entziehen. Auf der Nordwand dagegen sind wenigstens vier Figuren so deutlich erhalten, dass daraus wohl auf den Inhalt der ganzen Malereien geschlossen werden kann. Dass die Gesichter, die Hände und übrigen Fleischteile sämtlicher Gestalten jetzt schwarz erscheinen, ist natürlich nur auf eine chemische Zersetzung der Farbe zurückzuführen. Ein ähnliches Schwarzwerden der Gesichtszüge ist auch bei anderen mittelalterlichen Wandmalereien, namentlich bei denen in *Oberzell* auf der Reichenau aus dem Ende des X Jahrhunderts, beobachtet worden. Noch besser würden diese Figuren zu erkennen sein, wenn bei der Freilegung der Bilder die Tünche mit der gehörigen Sorgfalt abgenommen wäre. Statt die Tünche durch einen sachverständigen, in derartigen Arbeiten geübten Gemälderestaurator mit einem Holzspan abblättern zu lassen, hat man die Freilegung durch Maurer vornehmen lassen, welche unverständigerweise mit schweren Hammerschlägen die Tünche abzuklopfen versucht haben. Die Tünche ist dadurch vielfach auf die Oberfläche festgeschlagen, auch machen diese Spuren der Hammerschläge die Malereien besonders schwer erkenntlich. Aber noch jetzt würde ein geschickter Restaurator dieselben leicht beseitigen können. Ungünstig ist ferner die Beleuchtung der Bilder zwischen dem grell einfallenden Licht der schmalen Fenster. Am besten sieht man die Bilder, wenn man das Licht dieser Fenster abblendet.

Die Gemälde deutlich zu photographieren, war nur bei zugedeckten Fenstern und mit Anwendung von Magnesiumlicht möglich. Die auf diese Weise gewonnenen photographischen Aufnahmen ergänzen den Anblick der Originale vielfach.

Die künstlerische Auffassung, welche sich in den Hauptfiguren an der *Nordwand* zu erkennen giebt, weist unzweifelhaft auf die erste Zeit des frühgotischen Stiles. Noch liegt etwas von der ernsten Hoheit der romanischen Kunstauffassung in der Zeichnung der Gestalten. Von den schlanken Proportionen und den bewegten Stellungen, welche der gotische Stil in die Zeichnung der menschlichen Figuren einführte, ist in den Gestalten der thronenden Frauen noch nicht die Rede. Künstlerisch am höchsten steht in dieser Beziehung die Frauengestalt zunächst der Empore (s. Fig. 1). Der edle Schnitt der Gesichtszüge, der harmonische Linienfluss der Haare weist trotz der flüchtigen Ausführung auf die Hand eines tüchtigen Künstlers. Die Wellenlinien der Haare erinnern wohl an den Stil der Skulpturen im Dom zu Bamberg, an die Gestalten der Eva und der Kaiserin Kunigunde. Selbst in den primitiven breit hingesetzten Konturen, die ohne Abschattierung mit den Lokalfarben ausgefüllt sind, machen sich diese Anklänge bemerkbar. Der Versuch einer Schattierung durch die Farbe zeigt sich nur an dem Kopf dieser einen Frauengestalt zunächst der Empore. Stirn und Kinn sind hell beleuchtet, die übrigen Teile sind beschattet dargestellt. Wenig zu dem edlen Schnitt dieser Gesichtszüge zu stimmen scheint der Ausdruck der vor der heiligen Anna knieenden Frau (s. Fig. 2). Der unedle Schnitt ihrer Gesichtszüge ist in diesem Falle wohl nur dadurch zu erklären, dass der Maler den Unterschied zwischen der Niedriggeborenen und den Heiligen hervorheben wollte. Diese Auffassung entspricht durchaus den Traditionen der Kirche. In ganz ähnlicher Weise ist auf der Kreuzigung in der Kirche »Maria zur Höhe« in *Soest* neben der edlen Gestalt des römischen Hauptmanns Longinus der Kriegsknecht, welcher dem Heiland den Ysopstab mit dem Essigschwamm hinaufreicht, durch hässlich und unregelmäfsig geformte Gesichtszüge charakterisiert. Bei Bettlern und Krüppeln macht sich diese Auffassung noch in den Werken Raphaels und darüber hinaus geltend. Das den Hals verhüllende Riefsentuch der knieenden Frauengestalt aus kostümgeschichtlichen Gründen für die Datierung der Gemälde heranzuziehen, dürfte schwer halten, da dieses Tuch in ähnlicher Weise vom XII Jahrhundert ab das ganze Mittelalter hindurch als Tracht der verheirateten Frauen in Gebrauch war.

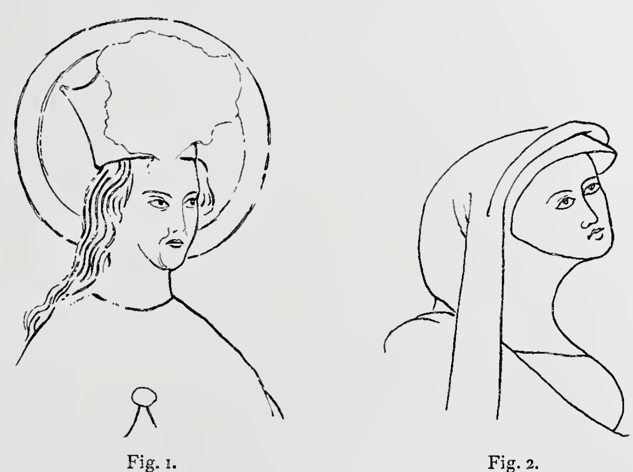


Fig. 1. Fig. 2.
Köpfe aus den Wandgemälden der Nordwand der Kirche zu Dahlem.

Bewegter und bewusster in die Traditionen des gotischen Stils einlenkend ist der thronende Christus gezeichnet. Das zeigt namentlich die lebhafte Wendung des Kopfes. Auch der Schnitt der Haare erinnert deutlich an Porträtstatuen der frühgotischen Zeit. Die Darstellung Christi und der Maria, auf einem gemeinsamen

Throne nebeneinander sitzend, kommt in dieser Zeit häufig vor, allerdings zumeist bei der Krönung der Maria. Ein gleichzeitiges Beispiel ist uns in den Kopien nach den Wandgemälden der Deutsch-Ordens-Kapelle zu *Ramersdorf* erhalten.

In ikonographischer Beziehung bieten die Dahlemer Gemälde im übrigen wenig Bemerkenswertes. Zu deuten sind noch die kreisförmigen Scheiben, welche hinter der heiligen Anna rechts von den Krücken an der Wand hängend dargestellt sind, ebenso der Gegenstand links von diesen Krücken, der etwa wie ein Frauenrock aussieht. Da auch die Hauptfigur des trefflich erhaltenen spätgotischen Schnitzaltars im Chor der Kirche die heilige Anna darstellt, so haben wir in derselben wohl die Schutzpatronin der Kirche zu erkennen.

Die Technik der Wandgemälde ist durchaus dieselbe wie in den niederrheinischen Arbeiten des XII und XIII Jahrhunderts: Breite, mit einer hellbraunen Farbe gezeichnete Konturen und ein glatt die Zwischenräume ausfüllender Tempera-Farbenauftrag.

Einen weiteren Beweis dafür, dass die Gemälde in das XIII Jahrhundert zu setzen sind, bietet die Untersuchung des alten Kirchenbaus. Das Mauerwerk, auf welchem die Gemälde ausgeführt sind, ist im unteren Teile aus roh gebrochenen Feldsteinen, im oberen aus Backsteinen ausgeführt. Die Einführung des Backsteinbaus in der Mark beginnt sofort nach der endgültigen Besitzergreifung des Landes unter Albrecht dem Bären durch damals eingewanderte niederländische Kolonisten. Dieselben waren durch den Bischof Anselm von Havelberg herbeigerufen, welcher von ihnen vor allen Dingen die Eindeichung der Elbe und die mit der Einführung des Christentums notwendigen Kirchenbauten ausführen liefs. Auf diesen beiden Gebieten mussten die niederländischen Werkleute für die Kolonisation in der Mark vorzüglich geeignet erscheinen. Für die Verwendung der Niederländer zum Kirchenbau war deren Übung in der bis dahin in der Mark unbekannten Kunst des Ziegelbrennens von besonderer Wichtigkeit. Nur durch den Backsteinbau konnte die grofse Zahl von umfangreichen Kirchen für die Menge der plötzlich sich über das Land verbreitenden geistlichen Orden in der erforderlichen Schnelligkeit ausgeführt werden. Der Schutzbrief ist bekannt geworden, durch welchen Bischof Anselm von Havelberg sich von König Konrad das Recht erteilen liefs, in die entvölkerten Gegenden seiner Diözese Kolonisten einzuführen, aus welchem Volksstamm er könne und wolle. Ausführlich berichtet darüber der ehemals mit Unrecht angezweifelte Helmold, Geistlicher der Kirche zu Bosov unweit Plön, welcher in der Mitte des XII Jahrhunderts seine Chronik der Slaven niederschrieb. Nach Unterwerfung der Völker an der Havel und Elbe, so berichtet er, habe Markgraf Albrecht aus Holland, Seeland und Flandern, welche Provinzen damals durch heftige Überschwemmungen des Meeres litten, durch seine Abgesandten die Ansiedler herbeigezogen. Dieselben wären in grofser Anzahl in die Städte und Dörfer der Slaven eingewandert, wodurch die Bistümer Havelberg und Brandenburg sich sehr gehoben hätten. Das Bistum Brandenburg umfasste von Anfang an auch den Spreegau, also die Länder Barnim und Teltow. Die ganze Umgebung von Dahlem (der Ort selbst wird erst im Jahre 1375 im Landbuche Karls IV genannt) gehörte, wie jetzt nachgewiesen ist, zu den bereits von Markgraf Albrecht erworbenen, sogenannten »alten Landen«. In diesen am weitesten nach Osten vorgeschobenen Teilen der askanischen Herrschaft ist allerdings der Ziegelbau nicht sofort eingeführt. Bei der Abhängigkeit fast aller Werke der märkischen Kunst von fremden Vorbildern verdient die Ähnlichkeit zwischen den märkischen und den niederländischen Backsteinbauten besondere Beachtung. Gerade in den ältesten, dem romanischen Stil angehörenden Backsteinbauten tritt die Abhängigkeit von den Nieder-

landen am deutlichsten hervor. Das früheste Beispiel der neuen niederländischen Backsteintechnik in dem Bistum Brandenburg ist der Neubau des Doms zu *Brandenburg* seit dem Jahre 1170. Doch zunächst stand dieses Beispiel noch vereinzelt da.

Im Kreise Teltow sind gerade die ältesten Kirchen, namentlich diejenigen des Templerordens in *Tempelhof, Mariendorf* und *Marienfelde*, aus sorgfältig behauenen Feldsteinen errichtet. Dieser Granitquaderbau setzt einen sehr bedeutenden Aufwand an Arbeitskraft voraus, von dem bei den Kirchen der ärmeren Orden und namentlich bei entlegeneren Kirchen nicht die Rede sein konnte. Bei Dorfkirchen wurden die Steine vielfach so verwendet, wie man sie auf dem Felde unter dem Acker vorfand. Allenfalls wurden die gröfseren Steine roh zerschlagen. Als mit Beginn des XIII Jahrhunderts der Ziegelbau auch in den östlichen Teilen der Mark sich verbreitete, wurde bei primitiven Bauausführungen der untere Teil der Mauern aus Feldsteinen, der obere aus Backsteinen hergestellt. In dieser Weise ist auch die Kirche zu Dahlem ausgeführt.

Die überaus rohe nachlässige Bearbeitung der Feldsteine lässt keineswegs auf eine frühe Bauzeit schliefsen. Im Gegenteil zeigt sich fast überall in der Mark, dass gerade in den nachweislich ältesten Kirchen die Bearbeitung des Granits am sorgfältigsten ist. Je mehr seit der Einwanderung der niederländischen Kolonisten der Ziegelbau die herrschende Bauweise wurde, desto mehr ging die Sorgfalt in der Bearbeitung des Granits verloren. In der Ordenskirche des 3/4 Meile von Dahlem gelegenen Tempelhof sind die regelmäfsigen 0,27 m hohen Granitquadern von auffallend sorgfältiger Ausführung. In Dahlem begnügten sich die Werkleute damit, die Feldsteine unbehauen zu vermauern. Um wenigstens eine einigermafsen glatte Fläche zu gewinnen, wurden die Steine gesprengt und so vermauert, dass die glatte Fläche nach aufsen zu liegen kam. An den inneren Wandflächen wurde selbst diese Rücksicht fallen gelassen, und man begnügte sich mit den rohen Steinblöcken. Zur notdürftigen Ausgleichung der Unebenheiten diente der dick aufgetragene Kalkputz. Die roh geputzten Flächen nach Möglichkeit mit grofsen Wandmalereien zu bedecken, lag somit besonders nahe. Nach zahlreichen bei den verschiedensten Anlässen zu Tage getretenen Spuren zu urteilen, scheint die Bemalung die Regel gebildet zu haben.

Einen Beweis dafür, dass der Bau der Kirche zu Dahlem nicht später als in das XIII Jahrhundert zu setzen ist, bieten die alten schmalen Fenster, deren Abmessungen durchaus denen der Kirchen des romanischen Stils in der Mark entsprechen. Die innere Leibung zeigt den romanischen Rundbogen. Die Verdachung nach der Aufsenseite zu ist allerdings durch zwei schräg gestellte Ziegel bewirkt, ein Motiv, welches an gotische Bauweise erinnert. Nach der Mitte des XIII Jahrhunderts kommt der Rundbogen in der Mark nur noch in ganz vereinzelten Beispielen vor. Gegen Ende des XIII Jahrhunderts ist für Thür- und Fensterbogen der Spitzbogen die herrschende Form.

Die völlige Kunstlosigkeit der Architektur einer derartigen Dorfkirche schliefst es indessen keineswegs aus, dass für die Malereien der Wände ein tüchtiger Künstler von auswärts herbeigeholt wurde. Denn fast alles, was wir von älteren Werken der Malerei und der Plastik in der Mark finden, ist importiert oder von eingewanderten Arbeitern ausgeführt. So auch wahrscheinlich die Dahlemer Wandgemälde. Der Kreis Teltow war im XIII Jahrhundert keineswegs so kunstverlassen, wie man nach dem heutigen Zustande der Kirchen wohl anzunehmen geneigt ist. Die Tempelherren besafsen in *Tempelhof* einen Komturhof und waren die Herren von *Marien-*

dorf, *Marienfelde* und *Richardsdorf*, d. i. das heutige *Rixdorf*. Nach der Aufhebung des Templerordens im Jahre 1312 sind diese Dörfer 1318 an den Johanniterorden übergegangen. Die Anwesenheit eines tüchtigen Künstlers in dieser Gegend, wenn auch nur vorübergehend, ist daher keineswegs unwahrscheinlich, zumal da ähnliche Aufgaben von kirchlichen Wandmalereien in der Mark häufig gestellt wurden.

Eine Zusammenstellung der mir bekannt gewordenen Beispiele von mittelalterlichen Wandmalereien der Mark vermag wenigstens einen Einblick in dieses bisher wenig beachtete Gebiet zu geben. Die Wandmalereien sind an folgenden Orten teils noch jetzt erhalten, teils bei den Restaurationsbauten zum Vorschein gekommen:

1. *Pechüle* bei Jüterbog, Backsteinkirche des XII Jahrhunderts: In der Apsis ehemals Spuren alter Wandgemälde; jetzt mit neuem Kalkputz bedeckt.
2. *Mariendorf* bei Berlin, Granitquaderbau des XIII Jahrhunderts: In der Apsis unter dem Putz alte Wandgemälde.
3. *Tempelhof*, Kirche des Templerordens, Granitquaderbau des XIII Jahrhunderts: Unter der Tünche, wie berichtet wird, an allen inneren Wänden Reste alter Wandmalerei, darunter ein jüngstes Gericht, zum Vorschein gekommen bei der Restauration der Kirche im Jahre 1848. Kopien der Malereien sind nicht erhalten.
4. *Lindenberg* bei Berlin, romanische Kirche aus Granitquadern und Ziegeln: Ehemals Reste alter Bemalung. Die jetzige Ausmalung ist 1860 ausgeführt. In der runden Apsis, deren Mauerwerk mit den schmalen romanischen Fenstern unverändert erhalten ist, dürften die alten Malereien noch vollständig unter dem Putz vorhanden sein.
5. *Rheinsberg*, Kirche aus Granitquadern, XIV Jahrhundert: Alte Wandgemälde übertüncht.
6. *Preufsnitz* bei Belzig, romanische Kirche aus Granitquadern: In der Apsis unter der Tünche figürliche Wandmalereien.
7. *Crussow* bei Angermünde, Kirche aus Granitquadern: An den Wänden die zwölf Apostel und ornamentale Malereien.
8. *Belitz*, Wallfahrtskirche: Wandmalereien auf die Legende des hier im Jahre 1247 aufgefundenen Wunderbluts bezüglich, seit 1570 übertüncht.
9. *Lehnin*, romanische Cistercienserkirche aus dem XII und XIII Jahrhundert: Bei der Restauration von 1872 bis 1877 wurden im Innern viele Spuren von Malereien gefunden, Reste noch jetzt erhalten.
10. *Zinna* (Stadt) bei Jüterbog, romanische Cistercienserkirche, Granitbau des XIII Jahrhunderts. In der Apsis wurden im August dieses Jahres auf der Nordwand und auf der Südwand durch Herrn Pastor Walkow figürliche Malereien, schwarze Konturenzeichnung auf braunem Grunde, blofsgelegt. Sehr zerstört.
11. *Chorin*, gotische Cistercienserkirche des XIII Jahrhunderts: Verschiedene Spuren von Wandmalerei, namentlich im Fürstensaale des Klosters.
12. *Plaue*, frühgotische Backsteinkirche: Gemalter Fries von 70 cm Breite.
13. *Riedebeck* bei Luckau, spätromanische Kirche aus Feldsteinen und Eisenstein, erbaut 1194—1202:
    a) Auf dem Gewölbe der halbrund geschlossenen Apsis: Das jüngste Gericht. Christus auf dem Regenbogen, vom Munde ausgehend Schwert und Lilie. Zu den Füfsen Christi knieen Maria und Johannes der Täufer. Links wird eine Gruppe unbekleideter Seliger von Petrus in das Paradies, ein hohes Bauwerk von kirchlichem Charakter geführt. Rechts Flammen. Oben zu beiden Seiten je ein Engel mit der Posaune. Spätgotisch.

b) Auf der südlichen Chorwand: 6 quadratische Felder. Auf dem einen dargestellt eine Dame zu Pferde vom Teufel geholt. Diese Felder bildeten wohl einen Totentanz, der als Fortsetzung der Höllenscene des oben beschriebenen Hauptbildes gedacht ist. Oberhalb dieser Felder auf einer früheren Putzschicht auf rotem Grunde einzelne Felder mit fast unkenntlich gewordenen Einzelfiguren von Heiligen. Dies wohl der Rest der ältesten Ausmalung aus der Zeit der Erbauung der Kirche.

c) Zwischen den alten schmalen romanischen Fenstern der Apsis: Vier Gestalten von Heiligen. Eine weibliche Figur mit dem Kreuz deutet auf die heilige Helena. Spätgotisch.

14. *Eberswalde*, Pfarrkirche, Anfang des XIV Jahrhunderts: Ein frühgotischer heiliger Christoph und Reste von Gemälden aus dem Jahre 1500.

15. *Brandenburg*, Dom:
 a) Hauptkrypta mit Spuren von Wandgemälden;
 b) bunte Kapelle, 3 runde Schildbögen mit spätgotischen figürlichen Scenen, fast erloschen;
 c) unter den Arkadenbögen: 3 Engel;
 d) Ostchor, an den Deckengewölben 17 einzelne spätgotische Köpfe.

16. *Brandenburg*, Sankt Paulskirche: Im Kreuzgang des Klosters mannigfache Reste von figürlichen Malereien.

17. *Brandenburg*, Sankt Katharinenkirche, Sakristei: Wandgemälde, darstellend den leidenden Christus, noch 1740 vorhanden.

18. *Brandenburg*, Sankt Johanniskirche: Wandgemälde mit der Jahreszahl 1471, erwähnt von Minutoli, seitdem übertüncht.

19. *Brandenburg*, Rathaus der Neustadt: Dort einst ein runder Erker mit zwei Wandgemälden:
 a) die Fabel von Vater, Sohn und Esel;
 b) die Allegorie auf die Glückseligkeit eines wohlbestellten Regiments. Beide Gemälde übertüncht 1720.

20. *Jüterbog*, Nikolaikirche, XV Jahrhundert. In der alten Sakristei:
 a) an den Wänden in den Schildbögen grofse figürliche Gemälde, z. B. darstellend die Geschichte des heiligen Sebastian und eine figurenreiche Prozession. Ferner vier Einzelgestalten. Spätgotisch.
 b) an den Kreuzgewölben die vier evangelischen Symbole und drei Propheten.
 c) Wandgemälde im Langhause, grofsenteils schon 1608 übertüncht.

21. *Königsberg* in der Mark, Marienkirche, Anfang XV Jahrhundert: Reste mittelalterlicher Wandmalereien.

22. *Madlow* bei Kottbus, Backsteinkirche des XV Jahrhunderts: Die alten Wandmalereien bei der Restauration im Jahre 1879 übertüncht.

23. *Prenzlau*, Rathaus: An drei Kreuzgewölben, welche dem ursprünglichen Bau aus dem XIV Jahrhundert angehören, unter der Tünche Reste alter Wandgemälde, darstellend das Weltgericht.

24. *Müncheberg*, Marienkirche, mittelalterlicher Backsteinbau. Von den jetzt übertünchten Wandmalereien sind in der historischen Sammlung des Rathauses Kopien erhalten.

25. *Berlin*, Nikolaikirche:
 a) Neben der Orgel eine grofse Darstellung des Weltgerichts in drei Zonen übereinander. Mitte des XV Jahrhunderts.

b) Bei der Restauration der siebziger Jahre wurden an Wänden und Gewölberippen verschiedene Reste von Wandmalereien gefunden, seitdem übertüncht und übermalt.

26. *Berlin*, Marienkirche: Totentanz, wahrscheinlich 1470 entstanden. Im Jahre 1860 sehr verblichen aufgedeckt und stark restauriert.
27. *Wilsnack*, Wallfahrtskirche: Im Querschiff von 1470 bis 1480 ein Wandgemälde des heiligen Christoph.
28. *Perleberg*, St. Jakobskirche: In dem um 1470 erbauten Langhause an den Pfeilern gemalte Apostelgestalten unter reichen gotischen Baldachinen.
29. *Bernau*, Marienkirche, ursprünglich Granitbau, seit 1484 bedeutend erweitert: Im Innern noch vor einigen Jahren verschiedene Reste mittelalterlicher Wandmalerei.
    a) An der Nordwand, unter der Empore: Teufelsscenen. (Eine grofse Darstellung des ganzen jüngsten Gerichts aus beweglichen Figuren befand sich an der Westwand des Mittelschiffs).
    b) An der Westwand des nördlichen Seitenschiffs. Bei Versuchen, die jetzige Wandbekleidung abzubröckeln, kam von der alten Malerei ein Vogel zum Vorschein.
    c) An dem spät-gotischen gemauerten Sakramentshäuschen in dem breiten Bogenfeld auf die Mauer gemalt die Messe des heiligen Gregor (deutlich erhalten).
30. *Frankfurt a. O.*, Marienkirche, Sakristei von 1520—1521: Laubgewinde in den Bogenfeldern der Netzgewölbe.
31. *Frankfurt a. O.*, Nikolaikirche, Spätgotisch: Auf den Gewölbefeldern der 3 Schiffe des Langhauses naturalistische Blattornamente. Zum Teil erneuert.
32. *Strausberg*, Marienkirche: An den Gewölben des Chors bedeutende Reste von Malereien, ausgeführt im Jahre 1524, z. B. Christus als Weltrichter, die Krönung der Maria, Johannes der Täufer, Maria Magdalena und andere Heilige; ferner musizierende Engel.

Wenn wir nach Vorbildern für die frühesten märkischen Wandgemälde suchen, so muss sich unser Blick in erster Linie auf *Brandenburg* richten. Besonders scheint dies bei den Dahlemer Gemälden geboten. Schon in der von Otto dem Grofsen ausgestellten Stiftungsurkunde vom Jahre 949 wird der Zpriawani, d. i. der Spreegau ausdrücklich als zum Bistum Brandenburg gehörig genannt. Da dieses dem Erzbischof von *Magdeburg* unterstellt war, so war Magdeburg der naturgemäfse Ort, aus welchem die geistlichen Körperschaften für ihre Kirchen und deren Ausstattung nicht nur die Vorbilder, sondern vielfach auch die fertigen Kunstwerke bezogen. Bei der Wiedereinführung des Christentums unter Pribislav († 1150), dem letzten Wendenfürsten, trat die Abhängigkeit von Magdeburg deutlich hervor. Der erste Bischof, welcher nach der anderthalb Jahrhunderte währenden Scheinherrschaft der Bischöfe in partibus wieder in Brandenburg einzog, war Wigger, der ehemalige Probst des Prämonstratenser Konvents der Marienkirche zu Magdeburg. Er war es, der durch seinen Einfluss auf Pribislav die thatsächliche Wiederherstellung des Bistums durchsetzte. Sein Werk war es auch, dass Pribislav öffentlich in der Kirche zu Leitzkau, wo Wigger von Magdeburg aus eine Niederlassung der Prämonstratenser gegründet hatte, zum Christentum übertrat. Neun Mönche dieser Prämonstratenser-Kolonie aus Leitzkau bildeten auch das erste Ordenskapitel, welches in die von Pribislav neu gegründete Petrikirche (jetzt St. Godehard) zu Brandenburg einzog. Die künstlerische

Abhängigkeit von Magdeburg zeigt sich in der neuerwachten kirchlichen Bauthätigkeit Brandenburgs keineswegs in allen Dingen. Der im Jahre 1170 begonnene Neubau des Doms wurde, wie schon oben erwähnt, in der neuen niederländischen Backsteintechnik ausgeführt. Aber bei der Verwendung der Bildwerke aus Sandstein ist der Einfluss Magdeburgs zu erkennen. Die schönen romanischen Kapitäle in der alten Krypta sind um 1235 in Magdeburg gearbeitet. Ebenfalls aus sächsischen Sandsteinbrüchen stammen die Kapitäle der Krypta der Klosterkirche zu Jerichow. An den älteren Teilen des Domes zu Havelberg stammen die Steine aus den Sandsteinbrüchen zu Plötzke bei Magdeburg. Das Domkapitel zu Havelberg war im Jahre 1150 durch eine Kolonie von Magdeburger Prämonstratensern gegründet.

Die Abhängigkeit der künstlerischen Ausstattung der Kirchen von denjenigen Orten und Körperschaften, welche die vorgesetzte Behörde der betreffenden Kirchen bildeten, lässt sich häufig nachweisen, und es ist wohl anzunehmen, dass diese Abhängigkeit die Regel bildete. Allerdings darf dabei nicht unberücksichtigt bleiben, dass durch die Verschiedenheit des an Ort und Stelle zur Verfügung stehenden Kunstmaterials zuweilen mancherlei wichtige Veränderungen bedingt wurden. Das zeigt sich namentlich in der Bildhauerkunst und in der Baukunst. Da die Mark keine eigenen Brüche besitzt, in denen ein für feinere Arbeiten geeigneter Sandstein gewonnen wird, so war man darauf angewiesen, die Werksteine aus benachbarten Ländern, namentlich aus Sachsen, zu beziehen. Nur geringe Ausbeute lieferten der kleine, jetzt völlig erschöpfte Sandsteinbruch bei Freienwalde, ferner der Kalksteinbruch bei Rüdersdorf und der Eisensteinbruch bei Dobrilugk. So kam es, dass es in der Mark an Arbeitern fehlte, welche für die edleren Aufgaben der Steinplastik, z. B. für die Ausführung von figürlichen Darstellungen, geschult gewesen wären. Die Vollendung, welche die märkischen Steinmetze gerade in der ältesten Zeit in der Bearbeitung des Granits der Feldsteine zeigen, äufserte sich in einer rein technischen Geschicklichkeit. Die höheren Aufgaben der Plastik in diesem sprödesten aller Werkstoffe zu lösen, ist nirgends in der Mark versucht worden. Erst seit der Einführung des Sandsteins kommen in der Mark Arbeiten der Bildhauerkunst von reicherer Ausführung vor, und man wird nicht fehlgehen in der Annahme, dass diese ältesten Sandsteinarbeiten entweder fertig eingeführt wurden oder dass mit dem importierten Stein zugleich auch die Werkleute herbeikamen, um die Bearbeitung am Orte der Aufstellung auszuführen. Bei Arbeiten von zierlicher Ausführung, wie z. B. den Sakramentshäuschen, ist dies wohl schon aus Rücksicht auf die Gefahren des Transports anzunehmen.

Bildwerke, welche für den Vergleich mit den Dahlemer Fresken heranzuziehen wären, sind wohl hauptsächlich in den Grabsteinen zu suchen. Zum Teil sind diese wahrscheinlich meist in den sächsischen Sandsteinbrüchen gleich vollendet worden. Der Charakter der Ornamente und architektonischen Gliederungen weist vielfach auf Magdeburg, zuweilen auch auf Süddeutschland hin.

Die ältesten Grabsteine sind im Entwurf den Wandgemälden nahe verwandt. Die Hauptsache ist wie bei diesen die Konturzeichnung. Gerade unter den älteren Denkmälern kommt kaum eine andere Art der Ausführung vor als die breit und tief in den Sandstein hineingehauenen Umrisslinien. Von einem Versuche, die Zeichnung durch Schattenwirkung zu beleben, ist in diesen ältesten Werken nicht die Rede, weder durch Schraffierung noch durch Modellierung. Das Material dieser Grabplatten ist fast ausschliefslich Sandstein. Bezeichnend ist, dass sich dieselben am häufigsten in solchen Orten finden, welche an grofsen Wasserstrafsen liegen, z. B. in Branden-

burg und in Havelberg. Die frühesten dieser Steine, von denen die Chroniken der Mark berichten, sind leider zu Grunde gegangen, nur die Inschriften sind uns durch Aufzeichnungen aus dem XVI Jahrhundert erhalten. Als Pribislav, der letzte Wendenfürst, im Jahre 1136 öffentlich zum Christentum übergetreten war, verwandelte er das wendische Heiligtum des Götzen Triglaff auf dem Harlunger Berge bei Brandenburg in eine christliche Kirche, das ist die mit reichem Ablass ausgestattete, weit in Deutschland als Wallfahrtskirche berühmte Marienkirche. Hier befanden sich noch im XVI Jahrhundert die Grabsteine der nächsten Verwandten des Fürsten, die seiner Eltern Meinfried (oder Meinhard) und Cythava, ferner die der Brüder seines Vaters, Hermann und Siegfried. Obwohl seine Verwandten damals bereits Jahre lang unter der Erde ruhten, liefs Pribislav deren Gebeine hier an geweihter Stätte beisetzen. Hier wurde 1150 auch Pribislav beigesetzt, etwas später seine Gemahlin Petrussa, ferner im Jahre 1173 Juditha, die Gemahlin Markgraf Ottos I. Von den Monumenten selbst ist nichts mehr aufzufinden. Der älteste Grabstein, den jetzt noch der Dom zu Brandenburg bewahrt, ist der des Kanonikus *Peter von Thure*, der im Jahre 1181 gestorben ist. Die schlanken Proportionen der Figur mögen zum Teil durch die altertümliche schmale Form des Grabsteins bedingt gewesen sein. Doch der Schnitt der Haare und die in feinen Brüchen geknitterten Falten des Gewandes zeigen bereits in bestimmter Weise den gotischen Stil. Von ähnlichen Zügen ist in den Malereien der Nordwand der Kirche zu Dahlem noch nicht die Rede. Bei dem nächstältesten Grabstein des Doms von Brandenburg, dem des Propstes Heinrich von Gacersleben († 1296), ist das Gesicht leider ganz abgetreten. Zu den ältesten Grabsteinen mit Darstellungen der Verstorbenen in eingravierten Umrissen oder auf flachem Relief gehören ferner die Grabmäler der beiden Askanischen Markgrafen Hermann († 1291) und Johann († 1292) im Dom zu Havelberg.

Eher als in diesen Sandsteinplatten dürfte man die Hand eingeborener Künstler in den gebrannten Thonplatten erkennen, welche zuweilen für die Grabsteine verwendet wurden. Aber da das Brennen der grofsen Platten bedeutende technische Schwierigkeiten machte, so wurden dieselben nur selten ausgeführt und nur ganz vereinzelte Beispiele (in Brandenburg, Mohrin und Frankfurt) sind von diesen Werken erhalten.

In Metall gravierte Grabplatten kommen in der Mark erst wesentlich später vor. Das älteste Beispiel, welches dem Verfasser bekannt geworden ist, ist die Grabplatte des Bischofs *Johannes von Deher* im Dom zu Fürstenwalde († 1455).

Auch die eingravierten figürlichen Darstellungen auf den Werken der Edelschmiedekunst sind hier zur Vergleichung heranzuziehen. Kelche und Patenen des XII und XIII Jahrhunderts mit figürlichen Darstellungen sind in den Kirchen der Mark noch zahlreich erhalten. Vor der Zerstörung oder Verschleppung sind sie vielfach bewahrt geblieben, weil die protestantische Kirche dieselben wohl überall unbedenklich in Gebrauch nahm. Die Hauptstücke dieser Art sind folgende: Der schöne romanische Kelch in der Pfarrkirche zu *Rathenow* mit figürlichen Darstellungen aus dem alten und neuen Testament, der romanische Kelch der Pfarrkirche zu *Zehdenick*, der schöne Kelch der Nikolaikirche zu *Berlin* aus der Mitte des XIII Jahrhunderts; ferner die Reliefs des romanischen Kelches der Hauptpfarrkirche zu *Prenzlau*; ferner der romanische Fufs des grofsen Kelches der Kirche zu *Wusterhausen* bei Neu-Ruppin mit den Darstellungen aus dem Leben der Maria. Niemand wird bei diesen Arbeiten ernstlich an märkische Provenienz denken, aber dass derartige, vom Rhein oder aus den sächsischen Landen eingeführte Arbeiten Malern die Anregung oder das direkte Vorbild gegeben haben können, liegt nahe.

Figürliche Darstellungen auf Kirchengeräten in Bronzeguss sind aus dem Mittelalter zahlreich in der Mark erhalten. Auch hier sind die ältesten Stücke aus den benachbarten Ländern eingeführt, hauptsächlich aus Sachsen, wo der Bronzeguss schon im frühen Mittelalter in Blüte stand. In Magdeburg, Erfurt, Braunschweig, auch Helmstedt, sind die Werkstätten der ältesten Glocken, Kirchenleuchter und Taufbecken der Mark zu suchen. Das Hauptstück unter den älteren Taufbecken ist das frühromanische Becken in St. Godehard zu Brandenburg. Indessen noch im XIV und XV Jahrhundert finden wir unter den Giefsernamen keinen einzigen eines märkischen Werkmeisters. Namen märkischer Glockengiefser werden inschriftlich erst seit dem Jahre 1400 genannt. Die Glocken wurden entweder von anderen Städten bezogen oder die Giefser wurden von diesen Städten nach der Mark herbeigeholt, um den Glockenguss in nächster Nähe der Kirche selber auszuführen.

Augenblicklich sind diese Werke noch zu ungenügend erforscht, die Abbildungen des über viele kleine Ortschaften verstreuten Materials noch zu selten zu beschaffen, als dass jetzt schon die rechte Übersicht über die einzelnen Gebiete zu gewinnen wäre. Mehr als in den älteren Kulturländern unseres deutschen Vaterlandes muss sich die Kunstgeschichte des Mittelalters in der Mark mit geringen Resten oder den fast zerstörten Spuren der ehemaligen Kunstwerke begnügen. Doch die fast überall in der Mark, selbst in entlegenen, kaum über die nächste Umgebung hinaus bekannten Dorfkirchen, erhaltenen Reste deuten darauf hin, dass die künstlerische Ausstattung der Kirchen in ganz ähnlich ausgedehnter Weise wie in den benachbarten sächsischen Ländern oder am Niederrhein und in Süddeutschland den ganzen Kirchenraum und alle kirchlichen Geräte umfasste. Bei der Inventarisation der Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg, welche im Jahre 1885 ihren freilich vielfach recht lückenhaften Abschluss gefunden hat, hat sich das Vorhandensein einer Fülle von interessanten, ja künstlerisch wertvollen Werken auf den verschiedensten Gebieten der kirchlichen Kunst gezeigt. Seit der endgültigen Eroberung der Mark durch die Askanier, also seit der Mitte des XII Jahrhunderts, sind alle Epochen der deutschen Kunst des Mittelalters in diesen Werken vertreten. Doch da die Mark als eines der frühesten Länder völlig geschlossen zur Reformation übertrat, so kam es, dass die vorhandenen Kunstwerke, soweit dieselben für den protestantischen Kultus ungeeignet waren, teils absichtlich zerstört, teils vernachlässigt und verschleppt wurden. Auch die Restaurationsbauten unseres Jahrhunderts haben an der Zerstörung des Vorhandenen einen grofsen Anteil.

Gerade die Wandgemälde sind durch diese Restaurationen am meisten zerstört worden. Die unter der Tünche oder dem Wandputz aufgefundenen Malereien sind in den meisten Fällen kaum der Beachtung für wert gehalten worden. Ohne dass man Kopien von ihnen angefertigt hat, sind dieselben wieder übertüncht oder mit neuem Wandputz bedeckt. Vieles ist auch für immer durch Einbauten von Kanzeln oder Emporen sowie durch das Ausbrechen der neuen breiten Fenster zerstört worden, Bei den spärlichen Nachrichten ist unsere Kenntnis über diese Wandgemälde bis jetzt noch unvollständig. Doch auf Grund der oben angeführten Beispiele ist es wahrscheinlich, dass die Ausmalung der wichtigsten Teile des Kirchenraumes, der Wandflächen wie der Decken, das ganze Mittelalter hindurch die Regel in den Kirchen der Mark bildete. Gerade die älteste Zeit des Kirchenbaues bietet verhältnismäfsig die meisten Beispiele. Unter diesen sind die neu entdeckten Dahlemer Wandgemälde eines der Wichtigsten.

Eine verständig geleitete Fortführung der von Bergau seiner Zeit in Folge der Kränklichkeit des verdienten Forschers vielfach vorzeitig abgeschlossenen Inventarisation der Kunstdenkmäler der Mark Brandenburg würde zur Erweiterung unserer Übersicht über dieses Gebiet am besten beitragen. Auf dem Gebiete der Architektur haben einige Forscher in dieser Beziehung hervorragende Beiträge geliefert. Dagegen ist für die Gebiete der Malerei, der Bildhauerkunst und der verschiedenen Zweige der Kleinkunst die Heranziehung von kunstgeschichtlich geschulten Fachmännern unerlässlich, wenn die vorhandenen Denkmäler und die bei den Restaurationsarbeiten an den verschiedensten Orten zu Tage tretenden Reste von älteren Kunstwerken in der rechten Weise vor der Zerstörung geschützt werden sollen.

DIE MARMORBÜSTE DES ALESSO DI LUCA MINI VON MINO DA FIESOLE

EIN LEGAT DES HERRN O. HAINAUER AN DIE K. MUSEEN

VON W. BODE

Der vor wenigen Monaten im besten Mannesalter verstorbene Oscar Hainauer, unter den Sammlern Berlins der hervorragendste, hat ein paar der wertvollsten Kunstwerke seiner Sammlung, recht eigentliche Museumsstücke, unseren Museen durch seine Witwe als Geschenke überweisen lassen: dem Kunstgewerbe-Museum einen Bronzeleuchter mit dem Wappen der Strozzi, und der Abteilung der Bildwerke christlicher Epoche die lebensgrofse Marmorbüste eines Florentiners im mittleren Alter.

Der Bronzeleuchter, 0,87 m hoch und 0,37 m breit, ist eine gut aufgebaute, trefflich ciselierte Arbeit eines Florentiner Bildhauers aus der zweiten Hälfte des XVI Jahrhunderts, wie aus den Kirchen Italiens nur einige wenige ins Ausland gekommen sind. Das Kunstgewerbe-Museum hat dadurch ein Gegenstück zu einem etwa hundert Jahre älteren (aus dem Besitz der Königlichen Museen stammenden) Florentiner Bronzeleuchter erhalten, der auch in Italien eine grofse Seltenheit sein würde.

Die Büste, welche ihren Platz in der Abteilung der italienischen Bildwerke gefunden hat, war 1883 auf der Ausstellung zur Feier der Silberhochzeit des Kronprinzenpaares mit ausgestellt und ist damals an dieser Stelle (IV S. 135, 136) bereits kurz besprochen worden. Dank den Nachforschungen des bekannten Florentiner Archivars Jodoco del Badia, welcher die Freundlichkeit hatte, für uns das Staatsarchiv in Florenz darauf durchzusehen, sind wir jetzt im Stande, den Dargestellten mit Wahrscheinlichkeit zu bestimmen und nähere Nachrichten über ihn zu geben. Unsere frühere Annahme, dass die Inschrift ALEXO DI LUCA MINI 1456 so zu interpretieren wäre, dass die ersten Worte »Alexo di Luca« den Namen des Dargestellten wiedergäben, und dass hinter »Mini« das Wort »Opus« zu ergänzen und darin der Künstlername zu finden sei, hat sich als irrtümlich erwiesen. Es gab in Florenz im XV Jahrhundert eine Familie Mini und ein Mitglied derselben, das im Jahre 1456 25 Jahre zählte, hiefs Alesso di Luca Mini. Dass dieser in der Büste wiedergegeben sei, ist daher wahrscheinlich



MINO DA FIESOLE

ALESSO DI LUCA MINI

MARMORBÜSTE IN DEN K. MUSEEN ZU BERLIN

17



kaum zweifelhaft, obgleich der Stand desselben nicht annehmen liefse, dass sein Bildnis in einer Marmorbüste verewigt worden sei. Alesso di Luca Mini war Apotheker, der in einem kleinen Laden anfangs mit dem Bruder zusammen, später (seit 1469) allein, auf Piazza di S. Lorenzo Kräuter, Brühen, Spezereien u. dergl. feil hielt. Schon sein Vater Luca di Giovanni di Mino gehörte der Arte degli speziali an, war in der Apotheke von S. Maria Nuova angestellt und hatte einen kleinen Laden am Canto di Nello. Sein Bruder, Alessos Onkel, war Böttcher; Alessos Söhne waren Apotheker wie der Vater. Wir haben es hier also mit einem Manne aus dem unteren Bürgerstande zu thun. Dass ein solcher eine Büste, obenein in Marmor, von sich anfertigen liefs, ist allerdings ganz ungewöhnlich; ich wüsste in der That kein zweites Beispiel aus dem Quattrocento dafür zu nennen. Die Marmorbüsten, deren Persönlichkeiten uns aus dieser Zeit bekannt sind, stellen ausnahmslos Mitglieder der vornehmsten Familien dar; es kommen nicht einmal Büsten der Künstler selbst vor. Möglich, dass enge Freundschaft mit dem Künstler die Veranlassung zur Entstehung der Büste gegeben hat.



Bronzeleuchter.
Italien. Zweite Hälfte XVI Jahrhundert.

Aber wie kam dieser dazu, dem kleinen Trafikhändler ein antikes Kostüm zu geben? Abweichend von der sonstigen Florentiner Art, das Modell treu in der Tracht der Zeit wiederzugeben, hat nämlich der Künstler den Dargestellten hier in eine antikisierende Tracht gekleidet. Über einem dünnen Untergewand, das vor der Brust und an den Ärmeln mit Knöpfen befestigt ist, ruht ein schweres Obergewand, das auf beiden Schultern mit breiten Spangen zusammengehalten ist. Ähnlich ist das Kostüm einer Sieneser Frauenbüste, wahrscheinlich von Federighi, aufgefasst, die unser Museum als Geschenk eines hohen Gönners schon seit einer Reihe von Jahren besitzt; in Oberitalien ist das »antikische« Kostüm in dieser Zeit häufiger, wie verschiedene Büsten im Museo Correr, im Kensington-Museum u. s. w. beweisen.

Diese Anwendung antikisierender Tracht spricht jedoch keineswegs gegen die Entstehung der Büste in Florenz, für die, wie die Inschrift, so auch alle anderen Merkmale bezeichnend sind. Zunächst schon die Herkunft: die Büste befand sich, bis sie vor etwa fünfzehn Jahren von Herrn Hainauer gekauft wurde, im Handel in Florenz und war aus einer Villa vor Florenz, in der sie im Garten gestanden hatte, erworben worden.

Auch der Künstler kann nur ein Florentiner sein: die ungesuchte und doch treue Wiedergabe der Persönlichkeit, die volle Belebung der fleischigen Formen sind durchaus charakteristisch für die jüngere Generation der Florentiner Bildhauer des XV Jahrhunderts, für die auch die Behandlung des Marmors ganz bezeichnend ist. Unter den Florentiner Marmorbildhauern der zweiten Hälfte des XV Jahrhunderts weisen die eckige Zeichnung der Falten, die scharfe Umränderung der Augen, die Art wie der Augenstern mit dem Bohrer vertieft und der Augapfel mit dem Zirkel geschlagen und wie die Haare behandelt sind, auf Mino da Fiesole. Dass diese Eigentümlichkeiten nicht so stark ausgeprägt sind, wie in den meisten Werken Minos, dass die Faltengebung nicht so eckig und scharf, die Zeichnung von Mund und Augen, die Behandlung der Haare und Augenbrauen nicht so scharf und hart erscheinen, daran ist in der Hauptsache die Verwitterung der Oberfläche schuld. Charakteristisch für Mino ist auch der Umstand, dass die Büste unterwärts ausgehöhlt ist und dass hier (wie auch bei der Büste des Niccolò Strozzi) ein Inschriftsband ausgearbeitet ist, in dem aber nur der Anfang, die Jahreszahl MCCCCLVI eingemeifselt, der Rest des Bandes freigelassen ist. Für Mino liefse sich auch der Umstand anführen, dass derselbe mit dem Dargestellten in demselben Jahre geboren und wie dieser dem kleinen Bürgerstand angehört, also sehr wohl ein Jugendfreund von ihm sein konnte. Auch die völlig einfache Auffassung des Dargestellten in seiner geraden Haltung, in der Ansicht ganz von vorn, in der fast nüchtern treuen Wiedergabe der unbedeutenden, treuherzigen Persönlichkeit scheint mir unverkennbar den Mino zu verraten, der durch diese Fähigkeit schlichter und treffender Darstellung gerade als Porträtbildhauer besonders begabt war. Wenn man die Photographie von Minos Marmorbüste des Giovanni dei Medici, Bruder Pieros, die etwa gleichzeitig mit unserer Büste entstand, neben dieselbe hält, so kann man nicht daran zweifeln, dass derselbe Künstler, dass Mino beide Büsten verfertigte.

Den beiden Marmorbüsten, welche die Berliner Sammlung bereits von Mino besitzt: der köstlichen jugendfrischen Büste eines halbwachsenen Mädchens, und der energisch und grofs aufgefassten Büste des berühmten Bankherrn Niccolò Strozzi, fügt sich diese dritte Büste des Alesso di Luca Mini in ihrer schlichteren, aber fein naturalistischen und ansprechenden Auffassung, ihrer fleifsigen, in der Wiedergabe der Haut wie der Haare vortrefflichen Behandlung ebenbürtig an. Sie wird eine würdige Erinnerung an den Sammler bleiben, der im Eifer und im Verständnis des Sammelns in Berlin allen andern vorangegangen ist und dessen Vorbild hier hoffentlich noch lange nachwirken wird.

Gedruckt in der Reichsdruckerei.





